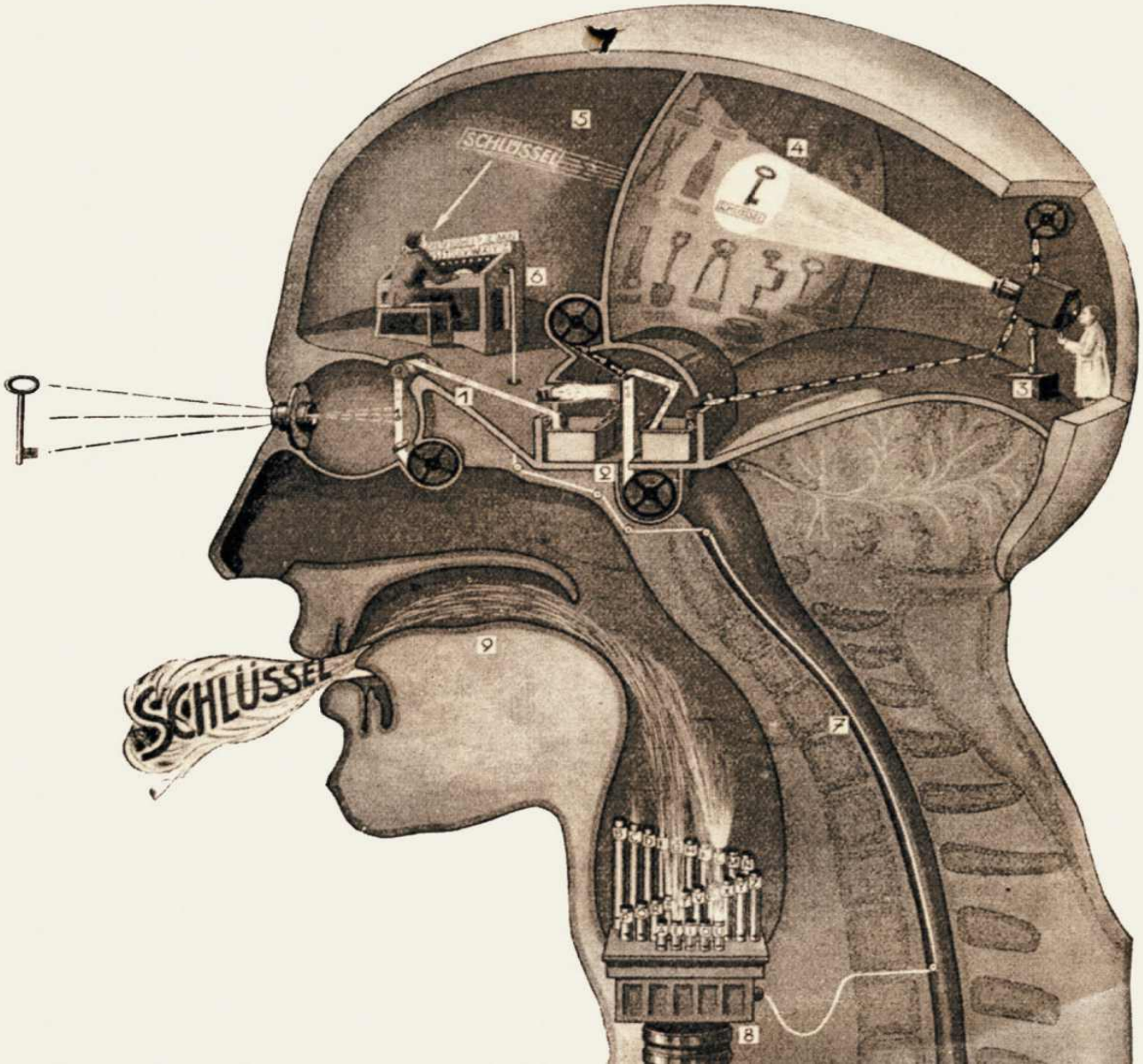
Ilustrowany słownik terminów literackich

Historia, anegdota, etymologia



słowo/obraz terytoria

RADA NAUKOWA

Andrzej Dąbrówka (Instytut Badań Literackich PAN)
Leonard Neuger (Stockholm University)
Bożena Shallcross (University of Chicago)
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)
Andrzej Wicher (Uniwersytet Łódzki)

Ilustrowany słownik terminów literackich

Historia, anegdota, etymologia

Redakcja: Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki

słowo/obraz terytoria

Spis treści

Zamiast wstępu – *Aleksander Nawarecki*

Abecedariusz – *Aleksander Nawarecki*

Adaptacja – *Zbigniew Kadłubek*

Adres – *Marta Baron-Milian*

Aforyzm – *Zbigniew Kadłubek*

Akcent – *Aleksander Nawarecki, Iwona Słomak*

Akt – *Zbigniew Kadłubek*

Alegoria – *Piotr Bogalecki*

Almanach – *Magdalena Kokoszka*

Anagram – *Adam Dziadek*

Anegdota – *Wioletta Bojda*

Antologia – *Magdalena Kokoszka*

Apokalipsa – *Michał Szczurowski*

Apokryf – *Joanna Dembińska-Pawelec*

Aporia – *Marta Baron-Milian*

Arabeska – *Joanna Dembińska-Pawelec*

Attycyzm – *Iwona Słomak*

Autobiografia – *Artur Hellich*

Awangarda – *Joanna Roszak*

Bajka – *Magdalena Bąk*

Ballada – *Maciej Szargot*

Barkarola – *Andrzej Kotliński*

Baśń – *Ewa Ogłoza*

Bon mot – *Marek Bieńczyk*

Centon – *Monika Ładoń*

Chiazm – *Maciej Skrzypecki*

Chór – *Zbigniew Kadłubek*

Chwyt – *Jan Piotrowiak*

Cyganeria – *Agata Hajda*

Cykl – *Aleksandra Wegner*

Cytat – *Iwona Gralewicz-Wolny*

Daktyl – *Łukasz Tomanek*

Dedykacja – *Magdalena Bąk*

Dialog – *Andrzej Wicher*

Dramat – *Zbigniew Kadłubek*

Dygresja – *Włodzimierz Szturc*

Ekfraza – *Adam Dziadek*

Elipsa – *Ewelina Suszek*

Epejsodion – *Jan Kucharski*

Epitet – *Łukasz Tomanek*

Errata – *Iwona Gralewicz-Wolny*

Esej – *Tadeusz Sławek*

Eufemizm – *Joanna Roszak*

Fantastyka – *Maciej Szargot*

Felieton – *Beata Nowacka*

Figura retoryczna – *Ewelina Suszek*

Fikcja – *Justyna Baran*

Fragment – *Monika Ładoń*

Gawęda – *Wioletta Bojda*

Geokrytyka – *Joanna Roszak*

Hagiografia – *Adam Regiewicz*

Haiku – *Michał Nikodem*

Harmonia – *Maciej Skrzypecki*

Hasło – *Iwona Słomak*

Herbarz – *Mariusz Kazańczuk*

Horror – *Michał Nikodem*

Idea – *Michał Szczurowski*

Idylla – *Miłosz Piotrowiak*

Iluzja – *Ksenia Olkusz*

Improwizacja – *Włodzimierz Szturc*

Incipit – *Iwona Gralewicz-Wolny*

Intertekstualność – *Krzysztof M. Maj*

Ironia – *Magdalena Bąk, Aleksander Nawarecki*

Kanon – *Iwona Gralewicz-Wolny*

Kaprys – *Wioletta Bojda, Aleksander Nawarecki*

Kaskada – *Joanna Dembińska-Pawelec*

Katachreza – *Dawid Matuszek*

Klechda – *Barbara Szargot*

Klimaks – *Michał Szczurowski*

Kolęda – *Andrzej Kotliński*

Kołysanka – *Beata Stefaniak-Maślanka*

Koncept – *Agnieszka Skolasińska*

Konwersacja – *Janusz Ryba*

Kryptonim – *Ireneusz Piekarski*

Kurdesz – *Zdzisława Mokranowska*

Legenda – *Helena Markowska*

Lektura – *Krystyna Koziołek*

List – *Beata Nowacka*

Litota – *Ewelina Suszek*

Metafora – *Michał Kłosiński*

Metonimia – *Marta Tomczok*

Metrum – *Maciej Skrzypecki*

Miniatura – *Wioletta Bojda*

Modlitwa – *ks. Stefan Radziszewski*

Motto – *Iwona Gralewicz-Wolny*

Nagrobek – *Grzegorz Olszański*

Narrator – *Paweł Tomczok*

Onomatopeja – *Joanna Roszak*

Oryginalność – *Joanna Roszak*

Paignion – *Zbigniew Kadłubek*

Palindrom – *Maciej Skrzypecki*

Pamiętnik – *Grzegorz Marzec*

Paradoks – *Wacław Forajter*

Patos – *Michał Szczurowski*

Plagiat – *Urszula Glensk*

Plotka – *Wioletta Bojda*

Podmiot – *Piotr Bogalecki*

Poema / poemat – *Antoni Czyż, Mariusz Jochemczyk*

Poetyka – *Anna Szawerna-Dyrszka*

Powieść – *Krzysztof Uniłowski*

Prozopopeja – *Marta Tomczok*

Przerzutnia – *Joanna Roszak*

Psalm – *Aleksander Nawarecki*

Punctum – *Aleksandra Kunce*

Rapsod – *Iwona Wieczorek-Bartkowiak*

Raptularz – *Iwona Słomak*

Reportaż – *Beata Nowacka*

Riposta – *Grzegorz Jankowicz*

Rytm – *Adam Dziadek*

Science fiction – *Krzysztof Uniłowski*

Secesja – *Wacław Forajter*

Skandal – *Maciej Tramer*

Sonet – *Edyta Antoniak-Kiedos*

Stasimon – *Jan Kucharski*

Strofa – *Wioletta Bojda*

Styl – *Iwona Słomak*

Sylwa – *Iwona Słomak*

Symbol – *Lucyna Nawarecka*

Symulakrum – *Michał Kłosiński*

Szopka – *Anna Szawerna-Dyrszka*

Tapeinosis / humilitas – *Michał Szczurowski*

Tekst – *Iwona Wieczorek-Bartkowiak*

Testament – *Miłosz Piotrowiak*

Toast – *Zdzisława Mokranowska, Aleksander Nawarecki*

Tradycja literacka – *Mariusz Jochemczyk, Zbigniew Kadłubek*

Treść – *Magdalena Kokoszka*

Trop – *Beata Mytych-Forajter*

Utopia – *Ksenia Olkusz*

Villanella – *Joanna Dembińska-Pawelec*

Wiersz – *Wioletta Bojda, Aleksander Nawarecki*

Wpływ – *Justyna Baran*

Wyliczenie / enumeracja – *Marta Baron-Milian*

Wywiad – *Grzegorz Jankowicz*

Zeugma – *Piotr Bogalecki*

Przypisy

Noty o autorach

Spis ilustracji

Zamiast wstępu[1]

Punkt wyjścia

Pierwsze terminy literackie – aż trudno uwierzyć – poznajemy już we wczesnym dzieciństwie, zanim jeszcze nauczymy się czytać i pisać, a nawet dobrze mówić. Jeśli dziecko zabawiane jest i usypiane głośną lekturą, to niezawodnie rozpoznaje bajkę, piosenkę, wiersz, czasem modlitwę, choć nazwy tych gatunków słyszy często w wersji zdrobniałej („bajeczka", „paciorek" itp.). Opanowanie kolejnych pojęć bywa już mozolne: pod szkolnym rygorem uczymy się odróżniać bajkę od baśni, mitu i legendy, potem narratora od autora, a wkrótce opanować trzeba nazwy literackich epok, kierunków, stylów. Najtrudniejsze są tropy i figury, niekiedy tak skomplikowane, jak pojęcia matematyczne. W dawnych epokach wykształcenie klasyczne wymagało umiejętności kunsztownego przemawiania i układania wierszy (po łacinie), więc terminologię poznawano w toku ćwiczeń. Dziś większy nacisk kładzie się na sztukę czytania i rozumienia, toteż pojęcia oddalają się od pisarskiej praktyki, wydają się abstrakcyjne, pozostały jednak na edukacyjnej ścieżce, są w podręcznikach szkolnych, w zeszytach ćwiczeń i testach, od maturzysty zaś oczekuje się znajomości – jeśli nie myli nas rachuba – ok. 700 terminów[2].

To niemała, wręcz zaskakująca ilość, lecz tysiącami podobnych wyrażeń operują filolodzy, choćby Heinrich Lausberg, który posegregował je w 1242 paragrafach i 3 indeksach (greckim, łacińskim, francuskim), przekonany, że to zaledwie „podstawy wiedzy o literaturze"[3]. Nie ilość jednak jest najważniejsza, lecz status tych słów, które dla badaczy literatury, a teoretyków w szczególności, rzeczywiście są podstawą – codziennym językiem i narzędziem pracy. Bez ich pomocy trudno sobie wyobrazić polonistyczne gospodarstwo.

Terminy są dla nas ważne, toteż pragniemy przyjrzeć im się bliżej, zobaczyć nie tylko, co znaczą, lecz także jak wyglądają (a nawet dźwięczą), zobaczyć je tak blisko, by dojrzeć szczegóły i uchwycić istotę. Dlatego

postulat naocznego poznania został ostentacyjnie wpisany w tytuł *Ilustrowanego słownika terminów literackich,* a dosłownie potwierdzają go rysunki, obrazy, fotografie i diagramy.
Ale w jaki sposób można pokazać pojęcia? Do tej frapującej kwestii jeszcze powrócimy, na razie niech wystarczy zapewnienie, że każda ilustracja pomaga odsłonić niedostrzeżone związki słów, idei i przedmiotów. Obraz – podobnie jak komentarz – czyni widzialnym zarówno niedostępny, jak lekceważony wymiar słowa. Choćby literalny sens japońskiego *haiku,* które tłumaczyć należy jako śmieszność, albo rodzimego „podmiotu" (kalka łac. *subiectum*), dosłownie oznaczającego podrzutka (śląskie gwar. „podciep") lub wiązkę słomy podścielanej bydłu. A z drugiej strony mamy oczywistości bliskie tautologii: związek listu z liściem, kryptonimu z kryptą, groteski z grotą albo arabeski z Arabią. Czy jednak je widzimy, skoro nawet w podstawowym słowie „literatura" uwadze może umknąć „litera"? Nie warto się oburzać na ignorancję, bo takie są psychologiczne prawa percepcji: słowa z czasem tracą obrazowość, osobliwie zaś terminy pełniące funkcję narzędzi. Użytkownicy młotka czy piły nie zastanawiają się przecież nad ich nazwą, genezą, kształtem, bo nie ma takiej potrzeby, zwyczaju ani czasu na podobne dywagacje. Nie inaczej z terminami literackimi, których też używa się instrumentalnie. My jednak mamy teraz czas i ochotę, żeby przyjrzeć się im wnikliwie, a nawet je zilustrować.

133 hasła

Każdy termin literacki oglądany z bliska wydaje się ciekawy, lecz niektóre mają bujniejszą etymologię, wyjątkowe początki albo dłuższą historię. Dlatego wybraliśmy zestaw najatrakcyjniejszych pojęć – „gorącą setkę" teorii literatury. Rejestr przypominający listę przebojów szybko się rozrósł, a nawet podwoił, by ograniczyć się na powrót w fazie realizacji; po drodze uległ też przetasowaniu, co oczywiste w ferworze pracy zespołu ponad 60 autorów z kilkunastu ośrodków akademickich. Zamówione teksty wydłużały się i komplikowały, więc automatycznie rosły rozmiary tomu, natomiast redaktorzy skracali je i upraszczali, bo od początku marzyła im się mała, zgrabna książeczka. I w ten oto sposób wyłonił się korpus 133 haseł. Większość terminów znana jest absolwentom szkoły średniej, pozostałe nie powinny być całkiem obce i tylko kilka brzmi enigmatycznie

(np. stasimon, tapeinosis, villanella). Pojawiają się niby przyprawy do klasycznego zestawu, więc mogą dziwić, ale zależy nam, by cała reszta oczywistych z pozoru kategorii wywoływała jeszcze większe zdumienie.

Ma bowiem nasz dykcjonarz skłonność do łączenia specjalistycznych, czasem wyrafinowanych analiz z poznawczą niespodzianką i sensacyjną puentą. Chcemy zaskakiwać, a nawet bawić czytelników, co skądinąd nie wyklucza naukowej powagi, gdyż „Rozważania nad terminologią to najbardziej bezpośredni, chciałoby się rzec: obcesowy sposób docierania do metodologicznych sekretów”[4]. Redaktor *Słownika terminów literackich* zauważył, że przy okazji encyklopedycznych objaśnień zdobyć można dyskretną wiedzę o literaturoznawczej kuchni. Leksykony rejestrują przecież każde słowo wyjęte z ust badaczy i w ten sposób odsłaniają ich pochodzenie, użyteczność i prestiż, umiejscawiają je na mapie literackich mód, szkół i metodologii. Nie koniec na tym: od czasów Arystotelesa wiadomo, że słownictwo z zakresu poetyki tworzyło równocześnie korpus retoryki, co gwarantowało mu obecność w całym obszarze wiedzy humanistycznej. Bodaj każdy humanista prędzej czy później musiał (i nadal musi) sięgać po terminy literackie; i *vice versa* – literaturoznawca nie może się nimi zadowolić. Dlatego w leksykonie redagowanym przez Sławińskiego obok haseł kojarzonych z literaturą pojawiły się „pojęcia ukształtowane na gruncie innych dyscyplin i przejęte stamtąd przez literaturoznawców na własne potrzeby […] hasła z zakresu bibliografii, bibliotekoznawstwa, księgoznawstwa, edytorstwa i tekstologii […] teatrologii, filmologii czy terminy ogólniejsze stosowane w teorii sztuki i estetyce”[5]. W jeszcze ściślej sprofilowanym *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* dopuszczono pojęcia „przedstawiające różne dziedziny piśmiennictwa z zakresu krytyki kultury i sztuki”[6] (stąd obecność horroru, thrillera, westernu itp.). Istnieją wreszcie kategorie estetyczne (groteska, kaprys, nokturn, scherzo itp.) o statusie granicznym, które równie dobrze pasują do literatury, jak do muzyki czy malarstwa. I to mało, ostatnio zainteresowanie budzi zjawisko „wędrujących terminów”, co dodatkowo umacnia wspólnotę literatury i innych światów[7].

Nie zawsze tak było, cytowani wcześniej redaktorzy akademickich leksykonów tłumaczyli się z otwartości w doborze leksyki, jakby chcieli uprzedzić zarzut eklektyzmu czy metodologicznej niespójności. Ich celem

bowiem było ustanowienie ścisłego korpusu „własnych" terminów, bez których wiedza o literaturze nie mogła aspirować do statusu nauki. Dziś myślimy inaczej – wracając do oglądu historycznego, do perspektywy długiego trwania, zdajemy sobie sprawę, że nasze macierzyste terminy poza absolutnymi wyjątkami (zwykle świeżej daty) nie mają literaturoznawczej genezy. W swoich greckich czy rzymskich początkach zaczerpnięte zostały z życia codziennego lub z obserwacji przyrody, wyjęte z warsztatu pracy, z ulicy, a nawet ze śmietnika. Żadne z pojęć podstawowych (poezja, wiersz, strofa, metafora itp.) w fazie źródłowej nie miało nic wspólnego z literaturą! To rozpoznanie bynajmniej nas nie martwi, a nawet cieszy, bo oznacza powrót piśmiennictwa do pełni życia – do ciała i materii, do bogactwa form ludzkiej egzystencji.

Wielkie słowniki

Słownik ten nie mógłby jednak powstać, gdyby wcześniej nie istniały dwie cytowane już fundamentalne publikacje: *Słownik terminów literackich* oraz *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Raz po raz przywoływaliśmy teksty Janusza Sławińskiego i zamysły Stefanii Skwarczyńskiej, wybitnych filologów, którzy byli inicjatorami i współautorami obu przedsięwzięć. Ich dzieła to historyczne, wręcz heroiczne próby skodyfikowania języka nowoczesnego polskiego literaturoznawstwa. Wyrastają z tej samej formacji intelektualnej, której metodologiczną podstawę dała fenomenologia, formalizm i strukturalizm. Są dziećmi swego czasu, czyli XX wieku, a ściśle – drugiej jego połowy, aczkolwiek „łódzki" słownik genologiczny (pod redakcją Gazdy i Tyneckiej-Makowskiej) doczekał się druku dopiero w trzecim tysiącleciu (2006, 2012).
Jego dzieje są szczególnie dramatyczne i spektakularne. Pierwszy projekt SRGL nakreśliła Skwarczyńska w 1947 roku, „zeszyt próbny" przygotowała w 1956, a dwa lata później zmaterializowała go w postaci czasopisma („Zagadnienia Rodzajów Literackich / Les Problèmes des genres littéraires"), ukazującego się przez kilkadziesiąt lat – publikacji unikatowej w skali świata. Do finalizacji w formie książki doszło dopiero kilkanaście lat po śmierci pomysłodawczyni i pozostałych członków pierwszej redakcji. Po drodze były represje ideologiczne i katastrofy instytucjonalne, a nawet prywatny proces sądowy, z drugiej strony zaś materiał zbierany przez 50

lat (ponad 600 haseł i 35000 fiszek) okazał się kłopotliwy. Niektóre hasła były niekompletne, niespójne, zdezaktualizowane – wymagały gruntownej modyfikacji. Wiemy to dzięki frapującej relacji redaktora, Grzegorza Gazdy, pokazującej, jak w ciągu pół wieku zestarzała się formuła encyklopedyczna, choć definicje gatunków wytyczono nowocześnie, tak aby „wyliczały i określały ich czynniki strukturalne w ich wzajemnej zależności, […] nie statycznie, ale dynamicznie, z określeniem kierunków rozwojowych”[8]. Postulat Skwarczyńskiej okazał się jednak zbyt nowatorski dla wielu starszych autorów, dla najmłodszych zaś, dobranych już w XXI wieku, jakby za ciasny – stąd potrzeba drugiej, odświeżonej i rozszerzonej edycji leksykonu (2012).

Bardziej szczęśliwe są losy STL, którego publikacja w połowie lat 70. XX wieku zbiegła się z apogeum aktywności czwórki warszawskich strukturalistów: Michała Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego. Moment powstania niewątpliwie zaważył na jego charakterze (przewaga synchronii nad diachronią, preferencja myślenia systemowego, liczne opozycje, łatwość klasyfikacji i specyfikacji, zaufanie do metajęzyka itp.). Hasła mają porządek i dyscyplinę definicji; słowa traktowane są jak specjalistyczne terminy, których sens odbiega od znaczenia potocznego, a ścisłość pozwala na używanie ich jako precyzyjnych narzędzi. Troska o obiektywizm upodabnia dyskurs do abstrakcyjnego, niekiedy wręcz suchego wywodu, ale mimo to słownik popadł w niełaskę decydentów PRL-u[9]. Na szczęście przetrwał, doczekał się trzech wydań (1976, 1988, 1998), by w polonistycznym świecie i na księgarskim rynku zająć pozycję centralną, wręcz królewską. Do dziś dominuje w kręgu akademickim, długo opierał się konkurencji kilku mniejszych leksykonów o szkolnym adresie i lokalnym zasięgu, a po drodze zdeklasował poprzednika – skromny i nieco staroświecki *Słownik terminów literackich* Stanisława Sierotwińskiego (1960, 1966)[10]. Niespodziewanie jednak zepchnięte w cień dzieło krakowskiego bibliotekarza w roku 1986 doczekało się trzeciego wznowienia, i to dzięki Ossolineum – wydawcy STL. Uzasadnienie było zapewne komercyjne: zapotrzebowanie na bardziej przystępne pomoce dydaktyczne. Rynkową odpowiedzią warszawskiego kwartetu był *Podręczny słownik terminów literackich* (1993, 2000), popularna wersja STL,

przygotowana przez ten sam zespół dla oficyny OPEN. We *Wstępie* do drugiego wydania słychać radykalną zmianę tonu: „Słownik, który Łaskawy Czytelnik trzyma właśnie w ręku, można zaliczyć do książek pierwszej pomocy”[11]. Dobroduszna troska o odbiorcę łączy się ze zmniejszeniem liczby i rozmiarów haseł, których styl zbliża się do potoczności, niekiedy osiągając krystaliczną czystość. Uproszczenia wywodu podniosły precyzję haseł, a w rezultacie ich jakość. Może był to efekt samokrytycznej refleksji Janusza Sławińskiego, dystansu wobec dyktatu teorii, co słychać było już w autoironicznych *Zwłokach metodologicznych*?[12]

Terminy czy pojęcia?

„Podręczny” wariant STL okazał się odporniejszy na starzenie niż wersja podstawowa, pewnie też dlatego, że jest młodszy o dwie dekady. W ciągu ponad 40 lat, jakie minęły od premiery warszawskiego leksykonu, sporo się zmieniło: mamy za sobą zarówno tryumf strukturalizmu (do którego STL należy ciałem i duchem), jak postrukturalne przemiany i serię „zwrotów”. Słownik ten jest pomnikiem nowoczesnej teorii literatury, co oznacza zarazem, że stał się jej zabytkiem. Jawi się tym bardziej monumentalnie, że nie widać następców. Kolejne, coraz liczniejsze leksykony o szkolnym adresie powielają model encyklopedyczny, co zrozumiałe, ale dlaczego nie powstają nowe, odmienne, innowacyjne?[13] Czyżby były już niepotrzebne? A może są niemożliwe do wykonania?
Podobnie wygląda sytuacja za granicą, aczkolwiek w nieodległych obszarach humanistyki doszło do rozluźnienia encyklopedycznego gorsetu, choćby za sprawą spektakularnego *Słownika symboli* Juana Eduarda Cirlota (1977), napisanego kwiecistym stylem wedle formuły jungowsko-eliadowskiej. W niemieckiej leksykografii impulsem zmiany była „metaforologia” kategorii filozoficznych Hansa Blumenberga i jej kontynuacja, „semantyka historyczna” Reinharta Kosellecka, zrealizowana w socjologicznie zorientowanych *Dziejach pojęć* (2009)[14]. Do hermeneutycznej koncepcji tego kompendium nawiązuje (po części krytycznie) *Słownik polskiej krytyki literackiej* (2016), gdzie wśród autorsko opracowanych haseł pojawi się alegoria, dramat, elegia czy metafora. Nie są to jednak typowe objaśnienia literackich terminów, lecz historyczna

rekonstrukcja wiedzy, jaką na ich temat dysponowali polscy krytycy w latach 1764–1918. Najbliżej formuły literaturoznawczego leksykonu sytuuje się chorwacki *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* pod redakcją Vladimira Biti (1997, 2000), objaśniający 250 terminów literackich, co prawda w trybie encyklopedycznym, ale obszerniej i swobodniej niż STL[15]. Godny uwagi jest tytuł – *Pojmownik* („pojęciownik"?), co należałoby przetłumaczyć jako *Słownik pojęć*. Znamienne, że pojęciami (a nie terminami) zajmowały się także leksykony Cirlota, Blumenberga, Kosellecka; *Słownik polskiej krytyki* posłużył się kompromisowym podtytułem: *Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, a najnowszy, internetowy *Słownik poetologiczny* zręcznie ucieka w swojej nazwie od kłopotliwej alternatywy: termin czy pojęcie?

Rozumiemy, że „pojęcia" (filozoficzne, religijne, estetyczne) są bardziej pojemne i otwarte niż celowo zawężone i zamknięte „terminy" (naukowe, fachowe, specjalistyczne). Można o nich opowiadać, rozmyślać, a nawet marzyć, podczas gdy terminy domagają się zwięzłej definicji. To uchwytna różnica, lecz jeśli przyjrzeć się źródłosłowom, to zarówno łaciński *terminus*, jak słowiańska rodzina wyrazów pokrewnych pojęciu (objęcie, zajęcie, wyjęcie, odjęcie) mają podobny sens: ograniczenie (przestrzeni, czasu, działania itd.). Dlatego oba traktowane bywają jak synonimy, nie tylko w języku potocznym, lecz także na kartach słowników, również naszego, bo za wymiennością przemawia nadto ekonomia i estetyka językowa (unikanie powtórzeń). W wypadku słownictwa literackiego liczą się też względy merytoryczne, bo trudno tu o pedantyczną selekcję: wszak apokalipsa, aporia, awangarda, forma, iluzja, patos, treść, utopia są raczej pojęciami niż terminami, a przy dialogu, dramacie, metaforze czy symbolu klasyfikacja nie jest przesądzona. I czy warto to rozstrzygać? Decydują przecież intencje leksykografów: strukturaliści chcieli tu widzieć terminologię, ich następcy zaś – pojęcia, rozumiane „nie jako produkt precyzyjnego prawodawstwa metodologicznego, lecz jako terytorium, po którym należy wędrować w duchu przygody"[16].

Dodajmy, że owo pragnienie przygody pojawiło się wraz z wymienionymi słownikami pojęć dopiero w drugiej dekadzie XX wieku. Dlaczego tak późno?

Encyklopedia i słownik w epoce abecadeł

Trwające od lat 70. XX wieku zahamowanie refleksji terminologicznej zbiega się w czasie z postmodernistycznym przełomem i przemianami paradygmatu wiedzy. Równocześnie z „kryzysem wielkich narracji" rozegrał się analogiczny kryzys modelu encyklopedycznego. Widać to było w Polsce po 1989 roku, kiedy *Wielka encyklopedia powszechna* przestała być obiektem pożądania, a wkrótce spadła też atrakcyjność (i liczba abonentów) wydawanej przez KUL *Encyklopedii katolickiej*. Dostępność zachwiała także autorytetem nieomylnych dotąd instytucji (np. *Encyclopedia Britannica*), a podstawowym źródłem informacji stawał się powoli internet, gdzie pojawiła się tak nowatorska inicjatywa społeczna, jak Wikipedia, a potem największą rewolucję przyniosły przeglądarki, momentalnie reagujące masą informacji na postawione pytanie. Przemiany zachodziły też w samej literaturze, co zapowiadały quasi-encyklopedyczne teksty ważnych pisarzy tej epoki (*Zoologia fantastyczna* Jorge Luisa Borgesa, *Sztuka powieści* Milana Kundery), proponujące parafrazę, a nawet parodię leksykonu. W Polsce lat 80. XX wieku prawdziwym fenomenem okazał się masowy wysyp „abecadeł" i „alfabetów", których pierwowzorem były bestsellerowe publikacje Kisiela. Owe abecedariusze stanowiły swoistą odmianę tekstów sylwicznych, popularną wersję wyrafinowanych „sylw współczesnych", antologii fantazyjnie mieszających „groch z kapustą", gdzie porządek alfabetyczny zastępuje kompozycję[17]. Tą samą zasadą mechanicznego (tj. alfabetycznego) porządkowania amorficznych mikrotekstów posłużył się Jarosław Marek Rymkiewicz w swoich „encyklopediach": *Leśmian* (2001) i *Słowacki* (2004). Atmosfera swobody, a nawet żartu, jest obecna w rozmaitych publikacjach encyklopedycznych, choćby tylko w doborze pojęć, jak w biograficznie zorientowanym *Słowniku Mickiewiczowskim* (2000), który otwiera hasło *Aa!*, a zamyka *Żyżma*, pomiędzy nimi zaś pojawi się *Badylek* i *Natenczas*[18]. *Słownik schulzowski* (2006) też zawiera pojęcia, których rozrzut może wywołać zawrót głowy (*Autokastracja*, *Biel*, *Katachreza*, *Loteria*, *Ojczyzna*), co wyeksponowane zostało już na okładce: „Znalazły się tu również hasła osobliwe, hybrydyczne, o niejasnym (lub zawikłanym) odniesieniu, ukazujące ekscentryczne zainteresowania badaczy i interpretatorów dzieła Schulza. To ich głosy nadały *Słownikowi*

ostateczną tonację”[19]. Gdyby w podobnej tonacji trio znakomitych autorów (Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek) zechciało ułożyć leksykon teoretycznoliteracki, to może doczekalibyśmy się postmodernistycznej repliki STL?

Słowa w zamrażarce

A jednak nie pojawiły się podobne inicjatywy, widać, że w trakcie ponowoczesnego karnawału formuła słownika terminów literackich znalazła się w „czyśćcu”, a raczej „zamrażarce”. Skostnieniu uległa też uniwersytecka i szkolna praktyka nauczania poetyki, wreszcie same terminy, które zastygły, wydawały się dojmująco abstrakcyjne, martwe. Nie sugerujemy jednak jakiejś mentalnej katastrofy, raczej mamy do czynienia ze skutkami dłuższego procesu – powstawania nauki o literaturze. To cena, jaką przyszło zapłacić za zmianę statusu literackich pojęć, które pospiesznie upodobniły się do terminologii nauk ścisłych. Rygorystyczny język fizyki, chemii, biologii kształtował się przez co najmniej dwa stulecia, systematycznie wyzbywając się obrazowości, emocjonalności, wieloznaczności, metaforyczności, indywidualności. Tymczasem słowa ze skarbca poetyki i arsenału retoryki analogiczną destylację przeszły w błyskawicznym tempie. W połowie XX wieku zbliżyły się do czystych pojęć, sztucznych wyrażeń, a nawet neologizmów (którymi najłatwiej operować). Gaston Bachelard dowiódł, że taka redukcja była dramatycznym wymogiem rozwoju nauki, której język musiał wyzbyć się smaku, zapachu, koloru, rytmu, brzmienia i wdzięku używanych słów[20]. Na szczęście to wszystko, co stracił język nauki, zachowała poezja, obrazowa i zmysłowa jak w czasach archaicznych (poeta pozostał „człowiekiem pierwotnym”). Nowoczesna polaryzacja nauk ścisłych i literatury nie zaszkodziła poważnie ani jednej, ani drugiej stronie, natomiast naukę o literaturze postawiła w kłopotliwej sytuacji. Rozziew między jej uczonymi kategoriami a żywiołem artystycznej mowy okazał się otchłanny. Czasem ten kontrast wygląda zabawnie, a nawet groteskowo, co widać w wielu miejscach STL, pomimo że jego redaktorzy już we *Wstępie* sygnalizowali to niebezpieczeństwo. Zdawali sobie sprawę z „osobliwości stosowanego przez nich języka, który odbiorcy nie wtajemniczonemu jawi się często jako niepojęty żargon”[21]. Czyżby laik powinien uczyć się

terminologii jak języka obcego (wkuwać słówka na pamięć)? Tę alienację wobec potocznej polszczyzny Sławiński uznał za konieczność, więc od współautorów oczekiwał rezygnacji z indywidualnego stylu: „Choć staraniem naszym było, żeby *Słownik* miał możliwie jednorodny charakter, to jednak nie udało się w zupełności wyeliminować pewnych indywidualnych ‹odchyleń› w sposobach opracowania haseł przez poszczególnych autorów. Nawyki pisarskie i upodobania (czy uprzedzenia) stylistyczne, niekiedy także preferencje związane z rodzajem zainteresowań badawczych – dały i tu znać o sobie, mimo że natura roboty zmuszała autorów do upartego poskramiania indywidualnych skłonności”[22].

Potrzeba ujednolicenia głosów jest oczywista u leksykografa, ale zaskakuje restrykcyjny wymóg „poskramiania indywidualnych skłonności” – nawyków, upodobań, uprzedzeń, preferencji. Znać tu jakąś ascetyczną pasję samokontroli – fanatyczny rys nowoczesnej nauki. Pojawia się nawet ryzykowna aluzja do „odchyleń” (prawicowo-nacjonalistycznych) i to figlarne użycie języka komunistycznej propagandy jest dwuznacznym sygnałem, że „unaukowienie” wiedzy o literaturze łączy się z przemocą, a być może zdradza nawet jakąś totalitarną pokusę.

Postmodernistyczne dżety

Jeśli podkreślamy rozbrat polonistycznego żargonu z językiem literatury, to nie znaczy, że kiedyś panowała tu idealna jedność. W *Poetyce* Arystotelesa (prawodawcy literackiej i nie tylko literackiej naukowości systemowej) można dostrzec początek procesu, którego finalizacją są hermetyczne kompendia w rodzaju STL. W dawnych podręcznikach poetyki i retoryki nazwy środków (tropów) nie należały do literatury, ale też nie były drastycznie od niej oddzielone. Idea *ars poetica* tworzyła strefę pośrednią – bo rzymska *ars* (sztuka) była równocześnie rzemiosłem i techniką (czyli grecką *téchne*) operowania słowem, podobną zaiste do pracy w innych warsztatach rzemieślników. I ten praktyczny aspekt słychać w samych nazwach: figura (lepienie słów), rapsod (zszywanie), centon (łatanie), intryga (plątanie), cezura (cięcie), zeugma (łączenie), inwersja (odwracanie) itp. Widać, że były to określenia fachowe, bardziej

konkretne niźli abstrakcyjne, choć z czasem ulegały słownikowemu skamienieniu.

Praca dokonywana w języku nie skończyła się w starożytności, wciąż mnożą się metafory, nadal wędrują między dziedzinami i dyscyplinami, a terminotwórcza inwencja ciągle bliska jest codzienności życiowej i językowej: „Terminy matematyczne (sinusoida), astronomiczne (konstelacja), muzykologiczne (polifonia, kontrapunkt), teatralne (teatr mowy), biologiczne (gatunek, rozkwitanie), antropologiczne (śmiech, płeć, przyjemność), kulturoznawcze (karnawał), etyczne (zdrada, wolność), militarne (strategia, walka), ideologiczne (wsteczny, postępowy, patriarchalny), w tym wiele słów i wyrażeń odnoszących się do potocznego postrzegania świata (horyzont, punkt widzenia, droga, prąd, strumień, fala, rama, ślad), stają się literaturoznawczymi metaforami, gdy oderwane od swych pierwotnych przeznaczeń zaczynają służyć poglądowym ujęciom zjawisk z zakresu kompozycji dzieła literackiego, struktury świata przedstawionego i kreacji bohatera, poetyce odbioru czy procesów o charakterze historycznoliterackim”[23].

Edward Balcerzan widziałby kosmos pojęć w ruchu i metamorfozach, dopuszcza ich zabrudzenia i wymieszanie, ale gdy zbilansuje faktyczny przyrost terminologii, to z przywołanej konstelacji słów zaledwie „gatunek” oraz Bachtinowska „polifonia” i „karnawał” okazały się „twardymi” terminami. Dopływ nowości zatem jest tutaj ograniczony, zbieżny z warszawskim leksykonem, który przy kolejnych wznowieniach dodawał tylko najgłośniejsze i najmodniejsze nowiny (intertekstualność, poststrukturalizm, dekonstrukcja itp.). *Słownik poetologiczny*, śmielej wypatrujący leksykalnych nowalijek, też wskazuje ich niewiele (transfikcjonalność, fan-fikcja, blurb)[24].

Czyżby więc od czasów strukturalizmu brakowało leksykalnych innowacji? Przeciwnie, mamy ich wielki wysyp i zarazem inflację, gdyż okazały się migotliwe, efemeryczne, nietrwałe. Tę tendencję przenikliwie rozpoznała Danuta Ulicka w rozprawie o wymownym tytule: *Sub-, pre- post-, inter-, czyli jak formy prefiksalne grają w teatrze literaturoznawczej mowy*. Autorka przywołuje tylko nieliczne spośród masy terminopodobnych wytworów, zaczynających się także od przyimków: re-, de-, trans-, ultra-, nad-, hetero-, sub-, alter-, multi-, para-, meta-. Nawet nie chce się ich rozwijać

do postaci kompletnych wyrazów, ponieważ każdy obserwator może sobie je derywować do woli (sam muszę się przyznać do wielokrotnego obracania serią: mikrologia, mikropoetyka, mikrohistoria, mikroskopia, mikroanaliza, mikronarracja). Efektem postmodernistycznej gonitwy za nowizną okazało się imitowanie prawdziwej innowacji, a w istocie działanie standardowe, hamujące wyobraźnię i odkrywczość. W tej wersji ponowoczesnej teorii „nowe terminy funkcjonują albo jako dżety – modne samoprzylepne ozdóbki, albo *apotropeje* – [...] magiczne formuły zaklinające rzeczywistość w nadziei, że stanie się inna”[25]. Ocena Ulickiej (idącej śladem Ejchenbauma i Derridy) jest tyleż surowa, co sprawiedliwa, dlatego nie wyobrażamy sobie słownika, który miałby skrupulatnie zbierać i opisywać niezliczone, zwykle jednorazowe terminy wydmuszki. No, bo po co?

Diagnoza i terapia

Postmoderniści ponieśli zatem podwójną porażkę: leksykalne innowacje typu „prepostmodernizm”, „deidentyfikacja”, „rerelatywizm” nie mają przyszłości ani nie są lekarstwem na wyczerpanie nowoczesnej terminologii (na której pasożytują). Dalsze mnożenie symulakrów nie wnosi niczego nowego, a powrót do języka strukturalizmu zdaje się nierealny i jałowy. Jeśli STL był dla ponowoczesnych czytelników nużącą lekturą, to teraz może wydać się jeszcze mniej ciekawy. Chciałoby się powtórzyć lamentację Szkłowskiego: „Dziś słowa umarły i stały się podobne do cmentarza. [...] Słowa używane w procesie myślenia zamiast pojęć ogólnych, a więc pełniące niejako rolę pozbawionych wszelkiej obrazowości znaków matematycznych, i słowa używane w mowie potocznej, kiedy się ich nie domawia i nie dosłuchuje w pełni – takie słowa zautomatyzowały się dla nas i nikt nie wyczuwa ich wewnętrznej (obrazowej) i zewnętrznej (dźwiękowej) formy”[26].
Co można zrobić? Skamieniałe i znieruchomiałe terminy potrzebują tego, co rosyjski formalista patetycznie nazwał „wskrzeszeniem”, przywołując na pomoc poetów awangardowych, szaleńców (jurodiwych) czy mistyków natchnionych Duchem Świętym. Po upływie stu lat skromniej wyobrażamy sobie analogiczny pomysł ratunkowy: zamiast cudu reaktywacji wystarczyłaby rewitalizacja. Marzy się nam językowe ambulatorium czy

sanatorium, a tam psychoterapeutyczne warsztaty albo rekolekcje. Wszak wychłodzone słowa potrzebują żaru, dobrych emocji, zesztywniałe – pragną ruchu, energii, witalności, seksapilu, a te zdesakralizowane – aury tajemnicy. Postulaty brzmią zapewne osobliwie, może nawet naiwnie, ale stoją za nimi konkretne problemy, konkretne energie, konkretne ambicje, o których myślał Szkłowski: „Nowo narodzone słowo było żywe, obrazowe. Każde słowo jest w swojej osnowie tropem. […] kiedy dociera się do zagubionego już obecnie, startego obrazu, który tkwił niegdyś w osnowie słowa, zdumiewa nas jego piękność, która istniała niegdyś, a której dziś już nie ma”[27].

Rosyjski krytyk z wielkim zaangażowaniem zwracał uwagę na historię słowa, na jego etymologię i obrazowość, na metaforyczną omnipotencję i walory estetyczne. Nie przeszkadza nam młodzieńczy entuzjazm tego manifestu, bo głoszona tu afirmacja oddaje istotę projektu, który nazwaliśmy *Ilustrowanym słownikiem terminów literackich*.

Geneza i cel słownika

Pierwotnym zamysłem redaktorów tej książki nie było bynajmniej wyprodukowanie leksykonu, lecz próba głębszej refleksji nad terminologią, w duchu łacińskiej sentencji *Qui rerum nomina norit etiam ipsas res permoscet* (Kto bada nazwę rzeczy, ten rozważa jej istotę). Marzyła się nam permanentna debata wokół kwestii uparcie tu powtarzanej: dlaczego literackie pojęcia brzmią dziś mechanicznie i gasnąco? Warto przypomnieć, że tradycyjne – żeby nie powiedzieć: „odwieczne” – słownictwo z zakresu poetyki (z tropami i figurami na czele) długo cieszyło się prestiżem, jaki gwarantowała mu sztuka wymowy. Pewne kategorie wciąż zachowały więź z literaturą (np. porównanie homeryckie odsyła do Homera) i co ważniejsze – z aurą mitycznego opowiadacza. Niektóre nadal brzmią dostojnie (rapsod, prozopopeja), uroczo (miniatura, litota), skocznie (hiatus, ikt), beztrosko (fraszka), a nawet przerażająco (horror). Czasem da się usłyszeć ich etniczne pochodzenie (przeważnie greckie lub łacińskie), obok antycznych korzeni zaś pokazują się młodsze (fr. *bon mot*, ang. *toast* czy niem. *bryk*). Zdarzają się nawet egzotyczne rodowody (arab. *almanach*, jap. *haiku*), choć równie ciekawa jest zgrzebna swojszczyzna-polszczyzna (figlik), a szczególnie dawność udawana (gawęda, klechda).

Odmiennym walorem odznacza się tożsamość z nazwami (imionami) konkretnych rzeczy (klimaks to drabina, antologia – bukiet, chiazm – krzyż).
Wiemy już, że kiedy te obrazowe terminy weszły do leksykonu nauki, wtedy ich metryki pochodzenia, piętna lokalności i osobliwości ulotniły się. Pragniemy je odzyskać, przezwyciężyć alienację, zrekonstruować kontekst, przywrócić słowom pamięć. Te postulaty badawcze są hermeneutyczne z ducha, a zarazem praktyczne – podyktowane troską o higienę i kondycję naszego branżowego socjolektu. Zależnie od potrzeb słownik odsłaniać powinien inną stronę, odmienną możliwość, indygenność pojęć, jeśli wolno tak rzec. Mógłby być etymologiczny, anegdotyczny, historyczny, antropologiczny, genealogiczny, filologiczny, a gdybyśmy byli językoznawcami, to pewnie kognitywistyczny (skupiony na metaforyce). Praca nad nim ma już kilkuletnią historię i jeszcze dłuższą prehistorię – serię modyfikacji w rytmie ponawianych wniosków grantowych. Ewoluowała koncepcja, zmieniały się tytuły projektów, ale pierwotna idea jest wciąż aktualna: rozruszać nieruchome. Chcemy te etapy przypomnieć po kolei, mając poczucie, że jeden wynika z drugiego, a wszystkie układają się w konsekwentny ciąg.

Etymologia

Od niej trzeba zacząć, gdyż ona jest piastunką naszego projektu. Rozsądnie jest wrócić do źródeł, dogrzebać się do korzeni, tym bardziej że po grecku etymologia oznacza „prawdziwe imię", a nawet – idąc dalej – samo serce słowa. Dlatego zapewne prawdy w etymologii poszukiwał Mickiewicz, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Hillis Miller, Agamben i inni patroni naszego przedsięwzięcia. Od leksykalnych objaśnień terminu (terminu jako granicznego słupa, ale nie do końca kordonowej granicy) w jego macierzystym języku standardowo rozpoczynają autorzy większości leksykonów (odwrotnie postępuje tylko Kopaliński, który solidny wywód etymologiczny kładzie na końcu hasła, ale potrafi zachwycić tym „ogonem").
Warto przypomnieć, że wszelkie słowniki, encyklopedie i bazy danych wywodzą się genetycznie z *Etymologii* Izydora z Sewilli, który w VII wieku zebrał i uporządkował w XX tomach wszelkie „słowa kluczowe", realizując

rzymską ideę etymologii, zdefiniowaną przez Warrona jako powrót do prawdziwego, pierwszego słowa. W ten sposób znalazł antidotum na greckie wielosłowie i poplątanie u progu nauki średniowiecznej, a zarazem otwarł drogę ku *Encyklopedii* Diderota. Także za te zasługi Izydor został ogłoszony świętym, a ostatnio również patronem internetu, aczkolwiek jego leksykograficzny wynalazek bez nowoczesnych indeksów, a zwłaszcza przeglądarek, jawi się skomplikowaną strukturą sieciową, przypominającą deleuzjański chaosmos. Na myśl przychodzi „gniazdowa" zasada, której hołdował Linde, metoda badania „pól semantycznych", wreszcie kognitywistyka z jej pasją do wyznaczania między słowami powinowactw rodzinnych, rozgałęzień, koszyków itp. I niedaleko stąd do etymologii, która w rozumieniu Hillisa Millera daje podstawę dekonstrukcji literackiej. I właśnie tak pojęta etymologia – bujna, splątana i produktywna, często nawet kłamliwa czy ludowa (*Falla*) – jest nam szczególnie bliska. Oddalamy się zatem od zbyt porządnych klasyfikacji Rzymian ku kreatorskiej swobodzie Greków, czyli polisemicznej i anarchicznej stronie tej wiedzy, która wabiła autora *Wiedzy radosnej* i jego kontynuatorów. Ostrożni jednak jesteśmy wobec łatwej opozycji między leksykalnym kosmosem i chaosem, wszak literackie hasła, choćby z wzorcowo uporządkowanej *Wielkiej encyklopedii francuskiej* (np. *Barkarolę* opracował w niej Rousseau), można by żywcem przepisać do naszego słownika, a wbrew pozorom nie pasują one do STL (ze względu na swadę wywodu).

Nie ma co ukrywać – kochamy etymologię! Tak bardzo nas zachwyca, że chcielibyśmy oczarować nią również czytelników. Podzielić się odkryciem, że osobliwie brzmiący „sarkazm" oznacza podszczypywanie, subtelna i skomplikowana „ironia" to po prostu udawanie głupiego, nobliwa kategoria *mimesis* pochodzi od ulicznej klownady (popisu mimów), a filozoficzna „treść" to tylko zawartość roślinnej łodygi. Za dziwaczną niespodziankę można by uznać usłyszenie w „hiperboli", „paraboli" i „symbolu" wspólnej cząstki „bol/a", tej samej, która pojawia się w „futbolu", bo idzie o kulę, okrągły pocisk, wyrzucany niegdyś z katapulty. Dziwimy się, że „miniatura", pochodząca od minii (czerwonego barwnika), nie ma nic wspólnego z małością (wręcz przeciwnie!), „anegdota" zaś nie jest sympatyczną opowiastką, lecz historią tak ohydną, że w żadnym wypadku nie należy jej powtarzać (ani tym bardziej drukować). Zdarzają się dosadne rewelacje, jak pochodzenie „testamentu" od „jąder", geneza

„gawędy” bliska „gówna” i plugawości „członków wstydliwych”, albo też „kryptonimu”, gdzie mianem „krypty” określa się „dział między półdupkami”. Interesujące są błędne etymologie, bo działają na wyobraźnię i mają podobny wpływ na funkcjonowanie terminu, jak te naukowo udokumentowane. W rekonstrukcjach słów ciekawsze od skandali bywa zdumienie oczywistością wykładni. Taką przygodę przeżył Paul Ricoeur, który po napisaniu książki o metaforze wybrał się na urlop do Grecji, by tam na plandekach ciężarówek raz po raz rozpoznawać znajome słowo METAPHORA (firma zajmująca się przeprowadzkami).
Podzielamy zdziwienie i zachwyt Ricoeura i usiłujemy wyciągnąć stąd radykalne wnioski. Zbigniew Kadłubek (współredaktor niniejszego słownika) wytrwale głosi pogląd, że etymologia stanowi istotę filologii, a nawet szeroko pojętej humanistyki, i szuka stosownych dowodów na polu filologii klasycznej i komparatystyki, a jeszcze śmielej czyni to w silezjologicznej eseistyce[28]. I ta etymologiczna orientacja powinna odróżniać ten słownik od innych, tworzonych przez naszych uczonych poprzedników. Widać odmienność wobec Sierotwińskiego, który w ogóle nie korzysta z etymologii; inaczej Skwarczyńska i Gazda, zabiegający, by każdy termin zaczerpnięty z obcego języka został w nagłówku hasła opatrzony tłumaczeniem, a czasem także odpowiednikami w innych językach. Jednakże te lakoniczne, zwykle kilkusłowne wyjaśnienia zawsze umieszczane są w nawiasach, co jest sygnałem dystansu, a nawet pewnej podrzędności etymologicznych źródeł. Podobną zasadę przyjął STL, choć jego wersja „podręczna” często rozbudowuje te nagłówki, podając źródłosłowy terminów. Na przykład hasło *Agon* w STL uzupełnia tylko dwuliterowy znak pochodzenia: „(gr.)”, natomiast w krótszej wersji leksykonu komentarz się rozrasta: „Agon (gr. *agṓn* to zawody, walka, konkurencja)”. Ale co bodaj ważniejsze, autorzy haseł w tych leksykonach nie nawiązują w tekście głównym do wstępnej, „nawiasowej” wykładni słowa. Próżno więc tam szukać arystotelesowskiej frazy „jak sama nazwa wskazuje”. Wszak sama nazwa nie może nic wskazywać ani podpowiadać, skoro (wedle de Saussure’a) z zasady jest konwencjonalna i arbitralna. Widać, że formalistyczno-strukturalistyczne założenia odcinają badaczy od etymologii, co wynika zapewne z programowej ostrożności wobec historyzmu i genetyzmu. Podobny skutek ma postmodernistyczne

rozmnożenie „form prefiksalnych", bo praktyka ta polega na produkcji symulakrów, które ze swej natury nie potrafią sięgnąć podstaw, a co za tym idzie – ignorują historyczne źródła słowa, a nawet kręcą na nie nosem.

Anegdota

Inaczej dzieje się w literackiej dekonstrukcji, której słynną prezentacją jest studium Hillisa Millera pt. *Krytyk jako pasożyt/żywiciel*. Rozbudowana (wielojęzyczna) analiza tytułowego słowa (ang. *parasite*) nie prowadzi bynajmniej do rekonstrukcji archaicznego prapojęcia. Odsyła za to do pierwotnej sytuacji życiowej, dosłownie wpisanej w ten wyraz: do greckiego *parasitos* (*para-sitos*), czyli wspólnego bycia „przy jadle". Idzie o rytualne spotkania „gościa" i „gospodarza" przy nakrytym stole. Co ważne, określenia obu osób są ufundowane na tym samym rdzeniu, co ujawnia ich językową, praktyczną i symboliczną wspólnotę. Nie można zatem jednoznacznie wyjaśnić sensu „pasożyta" ani rozstrzygnąć, czy jest dobry, czy zły – przeszkodą jest nierozdzielność karmionego i żywiciela, wymienność obu ról, ale też ich zjednoczenie, swoista komunia w zamkniętym łańcuchu pokarmowym, w kręgu wspólnoty i wymiany. Trudno te wszystkie odwrócenia i zapętlenia wpisane w każde pojęcie (zwielokrotnione w labiryncie innych języków) zamknąć w definicji. Trzeba opowiedzieć całą historię, od początku do nieprzewidywalnego końca. Objaśnienie słowa, jego sensu, domaga się bowiem narracji. Więcej nawet – słowo jest tożsame z opowiadaniem, z narracyjną wędrówką między kontekstami. Hillis Miller twierdzi przecież, że „nie można wyrazić pojęcia, nie posługując się figurą [*figure*], i nie nastąpi splecenie pojęcia i figury bez fabuły [*story*], narracji [*narrartive*] czy mitu"[29].
Tak więc z perspektywy dekonstrukcji praktyka objaśniania terminów poprzez ich definiowanie, tak jak czynią to nowoczesne leksykony – także STL – jest niezadowalająca, nie respektuje bowiem „nierozłączności figury, pojęcia i struktury narracyjnej". Do podobnych wniosków doszła zresztą współczesna narratologia, retoryka, psychologia czy politologia, powtarzając do znudzenia, że wszelka komunikacja społeczna bazuje na przekonującej „narracji" (formuła liberalna) albo „opowieści" (formuła konserwatywna).

Nic zatem dziwnego, że hasło w ponowoczesnym słowniku (zrozumiałym dziś) powinno być opowieścią osnutą wokół jakiegoś mitu czy fabuły. Najlepiej, żeby była żywa i zaskakująca. I dlatego dobrze jest, kiedy z niewielką pomocą etymologii i historii języka udaje się wydobyć z terminu jakiś zapomniany czy zlekceważony przez „twardą" naukę wymiar. Wszak w „wierszu" kryje się bruzda ziemi ornej, w „plotce" – płot (dokładnie: parawan przy pańskim łóżku), w „kaprysie" – koza albo jeżozwierz, w „almanachu" – postój wielbłąda, z „cyganerii" zaś wyłaniają się Cyganie. Historia słowa okazuje się zawiłą intrygą albo sensacyjną opowieścią, a nawet zagadką, jak w wypadku „toastu", który niewątpliwie pochodzi od „tostu", czyli grzanki, lecz wytłumaczenie, co kawałek przypieczonego ciasta łączy z pochwalną oracją, brzmi niczym filologiczny surrealizm.
Ale to trzeba opowiedzieć… Możliwie krótko, wartko, zawsze atrakcyjnie, choćby zabawnie, byle trzymać słuchaczy w napięciu, aż do efektownej puenty. Tak jak opowiada się anegdoty – i dlatego właśnie nasz leksykon można by nazwać „Anegdotycznym słownikiem terminów literackich".

Antropologia

Przywołane wcześniej anegdoty dotyczą konkretów, materii (ziemi), a więc rzeczy (grzanka, płot), zwierząt (koza, jeżozwierz, wielbłąd), ale przede wszystkim ludzi i narzędzi, których używają oni na co dzień. Wędrówka w głąb słowa, w jego przeszłość, cofa pamięć do oralnego residuum, do czasu sprzed wynalezienia pisma, kiedy życie było bardziej zmysłowe, dotykalne i nasycone seksualnością, a przede wszystkim – co podkreśla Walter Ong – na wskroś ludzkie. To, co dziś jest abstraktem, pojęciem umownym, konwencją – jak choćby gatunek literacki – niegdyś było osobą (bądź czymś osobnym, bo jednostkowo związanym z osobą). „Bajka" to był ten, kto baje, „plotka" – ten, kto plecie; „gadka" gada, „pierdoła" pierdoli, a utworzony wedle tego wzoru „gawęda" miał gawędzić, „klechda" zaś – klechać (klachać). Człowiekiem był nie tylko grecki „rapsod" oraz „cyklik" (twórca cykli), lecz także „pamiętnik", którym to słowem jeszcze w XIX wieku określano tego, kto pamięta (żeński odpowiednik to „pamiętnica"), i obie te figury przeciwstawiano „namiętnikowi" i „namiętnicy". Przyglądając się dokładnie owym terminom, stajemy wobec najdosłowniej

pojętego antropologicznego wymiaru piśmiennictwa, z jakim rzadko mają do czynienia rozmnożone dziś „antropologie literatury". Antropologiczno-cywilizacyjny, czy wręcz archeologiczny wymiar ludzkiej kultury i zarazem egzystencji wychodzi na jaw jeszcze mocniej, jeśli wydobędziemy materialne i techniczne aspekty podstawowych terminów literackich. Najstarsze, fundamentalne pojęcia wywodzą się przecież – jak powiedzieliśmy na początku – od praktycznych czynności, umiejętności i robót, rzemiosł i sztuk wraz z właściwym im instrumentarium (kluczowa rola „technologii definiujących" Jaya Davida Boltera)[30]. Wyprawa do starożytnej Grecji oznacza powrót do warsztatu tkackiego (tekst, kanwa, wątek, osnowa, rapsod) i garncarskiego (figura i forma), ale też do najstarszych i uniwersalnych umiejętności: tańca (stopa, puenta) i walki (symbol, hiperbola, riposta, puenta, awangarda). Po drodze warto jeszcze zajrzeć do pracowni lutniczej (liryka, psalm). Nawet terminy kojarzące się z magią i alchemią (inkantacja, klątwa, wpływ) dotyczą konkretnych praktyk i rytuałów. Listę inspirujących dziedzin należy oczywiście rozszerzyć o rolnictwo (wers, antologia), architekturę (zeugma) czy transport (metafora, barkarola, a także aporia). I można ten wykaz ciągnąć dalej, choć na samym początku koniecznie musi się pojawić łowiectwo (trop, ślad, pole), jako kontekst najstarszy, wręcz założycielski dla literatury, dla powstania jej podstawowych pojęć (znak, pismo, czytanie). Dodać wypada, że właśnie z myślistwa wywodzi się założycielski impuls dla koncepcji tego słownika, a jest to badawcza domena współautorki naszego leksykonu, Beaty Mytych-Forajter. Komentując romantyczne teksty o polowaniu (Mickiewicza, Fredry, Pola, Kicińskiego), dostrzegła tam konsekwentne łączenie dwóch systemów semiotycznych: poetyki i łowów[31]. Do wyjaśnienia tego archaicznego powinowactwa przydała się inspiracja Carla Ginzburga, którego fundamentalne studium *Znaki, oznaki i poszlaki* niejako przenosi teorię literatury w obszar antropologii[32]. Może więc niniejszy leksykon powinniśmy mianować „Antropologicznym słownikiem terminów literackich"?

Historia

Poszukując właściwej nazwy, rozważaliśmy jeszcze kilka stosownych epitetów: słownik archeologiczny, kulturowy, interdyscyplinarny,

filologiczny, a nawet techniczny. Wiele z tych peryfrastycznych określeń naszego dykcjonarza, kierując się w stronę etymologii, genealogii, archeologii czy filologii, za każdym razem eksponowało przeszłość. To zrozumiałe, jeśli deklarujemy odwrót od nowoczesnej synchronii, a także od ponowoczesnego ahistoryzmu. Jeśli projektujemy słownik zasadniczo odmienny od STL, to oczywisty jest powrót do diachronii. A skoro z antropologiczną ciekawością cofamy się do zapomnianych kontekstów cywilizacyjnych – jesteśmy historykami. Kiedy opowiadamy anegdotę, to jej malowniczą kanwę i niezbędne ciekawostki wyszukujemy z przeszłości. Lektura dawnych słowników (Linde, Brückner), lecz także nowszych (Kopaliński, Bańkowski), co rusz podsuwa opowieści o dziejowych zmianach sensu czy zastosowania nawet podstawowych terminów. A wiele poważnych zmian dokonało się całkiem niedawno – w XIX wieku. Trudno uwierzyć, że u Lindego i nawet w późniejszym o półwiecze słowniku wileńskim nie ma jeszcze tak elementarnych kategorii, jak symbol czy interpretacja. Cóż dopiero mówić o czasowej wędrówce wstecz ku średniowieczu – chyba tylko mediewiści zdają sobie sprawę, że Polacy nazywali wtedy psalm (tak jak Czesi) „żalmem" i stąd wzięło się dziwne słowo „żałtarz" („żołtarz"), czyli psałterz. Ale któż wie, że to określenie, dotyczące całości Księgi Psalmów albo wydrukowanego modlitewnika, pierwotnie używane było na określenie instrumentu – psałterza, czyli psalterionu? Ta niewiedza zaczęła się w Polsce już… w XVI wieku, kiedy z użycia wyszedł popularny wcześniej instrument strunowy. Psalm jest chyba najważniejszym gatunkiem poetyckim w kulturze Zachodu, ale fakt, że jego nazwa pochodzi od psałterionu, tak jak liryka od liry, poszedł w zapomnienie.

Ta opowieść jest zatem opowieścią historyczną, podobnie jak zdecydowana większość haseł, dlatego w zgodzie z nazwą projektu NPRH zamierzaliśmy nasz słownik nazwać „Słownikiem historycznym" (z podtytułem: „Dzieje wybranych pojęć").

Od iluminacji do ilustracji i natchnienia

Kiedy zbliżyliśmy się do fazy wydawniczej naszego „historycznego" leksykonu, pojawiła się pokusa, by opublikować go pod innym jeszcze tytułem – jako *Ilustrowany słownik terminów literackich*. Pierwsze

uzasadnienie tej nazwy, wręcz automatyczne, odsyła do współczesności: żyjemy w epoce ekranów i emotikonów, więc jeśli chcemy być komunikatywni, to trzeba się z tym pogodzić. Próbujemy zatem objaśniać terminy obrazowo, tak obrazowo, jak dla dzieci. Ale, po drugie, zilustrowanie terminu to sensowny wysiłek poznawczy. „Nawet najbardziej złożone, odpowiedzialne pojęcia i idee można przedstawić w naocznej postaci, pokazać je przy pomocy schematycznego bądź symbolicznego rysunku czy modelu lub odpowiedniego szkicu" – pisał Goethe, a jego myśl entuzjastycznie rozjaśnił potem Bachtin[33]. Zdajemy sobie sprawę, że narysowanie, namalowanie albo sfotografowanie abstrakcyjnych pojęć stanowi intelektualne wyzwanie, choć równocześnie jest herezją wobec utrwalonych nawyków epistemologicznych. Godzi zarówno w „obrazoburstwo kartezjanizmu i scjentyzmu", jak w „obiektywizm" metody strukturalnej i jej słownikowego wcielenia – STL (naszego nieustannego punktu odniesienia)[34]. I jeszcze inne rozumienie obrazowości, mniej poglądowe, a bardziej wizyjne, wyobraźniowe, marzycielskie – tak jak obraz pojmował Freud, potem Jung, a zwłaszcza afirmowany przez nas Bachelard czy jego uczeń, Durand. Pragnienie poznawczej jedności słowa/obrazu zbliża nas do literatury, a oddala od scjentystycznego paradygmatu nauki. I następny argument, tym razem estetyczny, ale zabarwiony anachronicznie i sentymentalnie, bo książka ilustrowana to powrót do tradycji dziewiętnastowiecznej, do książek z rycinami i malowidłami, ale i do tyleż staroświeckich, co nowoczesnych leksykonów ilustrowanych, np. Michała Arcta (1840–1916).

Przedostatni argument, także historyczny, bo renesansowy – a lepiej powiedzieć: odrodzeniowy – brzmiałby tak: *vir illustris* to mędrzec, który dzięki studiowaniu źródeł (*fontes*) uzyskał wzgląd w wiele spraw i okazał się świetny w swej dziedzinie. Na sam koniec zostawiliśmy argument najsilniejszy, argument atletyczny, chciałoby się rzec, ale i pełen pokory: w łacińskiej *illustratio* słyszymy zarówno lustro, jak i lustrację, lustratora i lustrowanie, jako czynność kontrolną, przeglądową, szacującą, ale też oczyszczającą (od rytuałów ofiarnych i wszelkiej patyny), w sumie – godną dociekliwego badacza. W sensie źródłowym *illustratio*, podobnie jak *illuminatio*, oznacza świetlistość, jasność, połysk, blask, a co za tym idzie, splendor i sławę, ostatecznie również – cudowność i łaskę. I o to właśnie

nam chodzi, żeby wytarte i powalane terminy literackie nie tylko zostały objaśnione i rozjaśnione, lecz także by odzyskały czystość, świetlistość, dobre imię i moc. By mogły radośnie rozbłysnąć same dla siebie, a czytelników słownika rozpłomienić i stać się dla nich ciągłym natchnieniem.

Aleksander Nawarecki

Najczęściej cytowane pozycje (słowniki, encyklopedie i kluczowe pozycje teoretycznoliterackie)

Aleksandrowicz – Aleksandrowicz, J. (1890), *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, Warszawa.

Arct – Arct, M. (1916), *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa.

Bańko – Bańko, M. (2000), *Inny słownik języka polskiego*, Warszawa.

Bańkowski – Bańkowski, A. (2000), *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa.

Boryś – Boryś, W. (2005), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.

Brückner – Brückner, A. (1927), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.

Chodkowski – Chodkowski, A. (red.) (1995), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa.

Dąbrowska – Dąbrowska A. (2009), *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*, Warszawa.

Doroszewski – Doroszewski, W. (red.) (1958–1969), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.

ESJP XVIIiXVIII – b.r., b.d., *Elektroniczny Słownik Języka Polskiego XVII i XVIII wieku*.

EWK – Birkenmajer, A., Kocowski, B., Trzynadlowski, J. (red.) (1971), *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław.

Gloger – Gloger, Z. (1985), *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem J. Krzyżanowskiego, Warszawa.

Gustaw – Gustaw, R. (red.) (1971), *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, Poznań–Warszawa–Lublin.

KC – Hertz, P., Kopaliński, W. (oprac.) (1991), *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, Warszawa.

Koncewicz – Koncewicz, Ł. (oprac.) (1922), *Nowy słownik podręczny łacińsko-polski*, Lwów.

Kopaliński – Kopaliński, W. (1988), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa.

Korolko – Korolko, M. (1990), *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.

Korpanty – Korpanty, J. (red.) (2001), *Słownik łacińsko-polski*, t. 1, Warszawa.

Krzyżanowski – Krzyżanowski, J. (red.) (1965), *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa.

Kumaniecki – Kumaniecki, K. (oprac.) (1990), *Słownik łacińsko-polski*, według słownika H. Mengego i H. Kopii, Warszawa.
Lausberg – Lausberg, H. (2002), *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz.
Lehr-Spławiński – Lehr-Spławiński, T. (red.) (1949), *Słownik języka polskiego*, Katowice.
Linde – Linde, S. B. (1807–1814), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
LPXX – Hutnikiewicz, A., Lam, A. (red.) (2000), *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.
Malmor – Malmor, I. (2009), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa.
MEP lub Plater – Plater, S. (1841), *Mała encyklopedia polska*, Leszno–Poznań.
NSTL lub Król-Krupiński-Sułek – Król, M., Krupiński, G., Sułek, H. (2009), *Nowy słownik terminów literackich*, Kraków.
Orgelbrand2 – *S. Orgelbranda Encyklopedja Powszechna z ilustracjami i mapami*, (1860), Warszawa.
Orgelbrand – Orgelbrand, M. (wyd.) (1861), *Słownik języka polskiego*, Wilno.
Plezia – Plezia M. (red.) (1998), *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa.
Polański - Polański, K. (red.) (1999), *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław.
SA – Dąbrówka, A., Geller, E. (2004), *Słownik antonimów*, Warszawa.
SCŁ – Landowski, Z., Woś, K. (2002), *Słownik cytatów łacińskich. Wyrażenia, sentencje, przysłowia*, Kraków.
SE – Dąbrowska, A. (2009), *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*, Warszawa.
SJAM – Górski, K., Hrabec, S. (red.) (1962–1983), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, Wrocław.
SJJChP – Koneczna, H., Doroszewski, W. (red.) (1973), *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska*, t. 2, Wrocław–Warszawa.
SJP PWN – *Słownik języka polskiego PWN* (2016), http://www.sjp.pwn.pl.
SLP XIX – Bachórz, J., Kowalczykowa, A. (red.) (1991), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa.
SLP XX – Brodzka, A., Puchalska, M., Semczuk, M. i in. (red.) (1993), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław–Warszawa.
SLS – Michałowska T. (red. przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz) (1990), *Słownik literatury staropolskiej.*

Średniowiecze, renesans, barok, Wrocław.
słownik warszawski – Karłowicz, J., Kryński, A., Niedźwiedzki, W. (red.) (1900), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
słownik wileński – Zdanowicz, A. i in. (red.) (1861), *Słownik języka polskiego*, Wilno.
Sobol – Sobol, E. (red.) (1996), *Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe*, Warszawa.
SP – Kopaliński, W. (1999), *Słownik przypomnień*, Warszawa.
SPJK – Kucała, M. (red.) (1994), *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, Kraków.
SPXVI – Mayenowa, R. M. (red.) (1994), *Słownik polszczyzny XVI wieku*, kom. red. J. Bartmiński, Warszawa.
SRGL – Gazda, G., Tynecka-Makowska, S. (red.) (2012), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa.
SS – Kopaliński, W. (2017), *Słownik symboli*, Warszawa.
SSch – Bolecki, W., Jarzębski, J., Rosiek, S. (oprac. i red.) (2003), *Słownik schulzowski*, Gdańsk.
SSE – Eduardo, J. (2006), *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków.
Sstp – Urbańczyk, S. (kom. red.), Kuraszkiewicz, W. (red. nacz.) (1993), *Słownik staropolski*, Kraków.
Stępniak – Stępniak, K. (2013), *Słownik gwar przestępczych*, Kraków.
SWP – Szymusiak, J. M., Starowieyski, M. (red.) (1974), *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, Poznań.
Trzaska-Evert-Michalski – Lam, S. (red. i oprac.) (1927), *Ilustrowana Encyklopedja Trzaski, Everta i Michalskiego z wieloma mapami, tablicami i ilustracjami w tekście opracowana przez dra Stanisława Lama*, t. 4, Warszawa.
Turek – Turek, W. P. (2001), *Słownik zapożyczeń pochodzenia arabskiego w polszczyźnie*, Kraków.
WSC – Markowski, H., Romanowski, A. (2007), *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Kraków.
WSJP – Dereń, E., Polański, E. (2008), *Wielki słownik języka polskiego*, Kraków.
WSJP2 – Żmigrodzki, P. (2016), *Wielki słownik języka polskiego*. Kraków.
WSWO – Latusek, A., Przybylska, R. (red.) (2008), *Wielki słownik wyrazów obcych*, Kraków.

Zarych – Zarych, E. (red.) (2005), *Encyklopedia literatury polskiej*, Kraków.
Zgółkowa – Zgółkowa, H. (red.) (1996), *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, Poznań.
Ziomek – Ziomek, J. (2000), *Retoryka opisowa*, Wrocław.
Żak – Żak, S. (1998), *Słownik. Kierunki – szkoły – terminy literackie*, Kielce.

Słowniki językowe, leksykony i encyklopedie polskie i obcojęzyczne

Abramowiczówna, Z. (red.) (1962), *Słownik grecko-polski*, t. 3, Warszawa.
Arthaber, A. (1989), *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano.
Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., Solano Santos, S. (1997), *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid.
Baldick, Ch. (2008), *The Oxford Dictionary of Literare Terms*, Oxford.
Beekes, R. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden–Boston.
Bobrowski, F. (red.) (1910), *Lexicon latino-polonicum. Słownik łacińsko-polski*, Wilno.
Chantraine, P. (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1997), *Dictionare des symbols*, Paris.
Childs, P. (2006), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London – New York.
Chisholm, H. (red.) (1911), *The Encyclopaedia Britannica*, vol. 21, Cambridge.
Cnapius, G. (1643–1644), *Thesaurus Polono-Latino-Graecus…*; *Thesauri Latino-Polonici*, Cracoviae.
Delon, M. (ed.) (1977), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris.
Demougin, J. (red.) (1986), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris.
Ernout, A., Meillet, A. (1951), *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, Paris.
Glare, P. G. W. (ed.) (2007), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
Greene, R. (ed.) (2012), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton.
Guilbert, L., Lagane, R., Niobey, G., (ed.) (1971–1977), *Grand Larousse de la langue française en six volumes*, Paris.
Harper, D. (2001–2006), *Online Etymology Dictionary*, http://www.etymonline.com/index.php.

Hughes, W., Punter D., Smith, A. (ed.) (2013), *The Encyclopedia of the Gothic*, Malden.
Jougan, A. (1992), *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Warszawa.
Jurewicz, O. (oprac.) (2001), *Słownik grecko-polski. ΛΩ*, [na podstawie słownika Z. Węglewskiego], Warszawa.
Kambureli, M. T., Kamburelis, T. (1999), *Podręczny słownik grecko-polski*, Warszawa.
Klein, E. (1966), *A comprehensive etymological dictionary of the English language: dealing with the origin of words and their sense development thus illustrating the history of civilization and culture*, Amsterdam.
Kuhn, S., Kurath, H. (1954–2001), *Middle English Dictionary*, Ann Arbor.
Kulbicka, A., Ledzińska, A. [i in.] (2011–2014), *Elektroniczny słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, http://www.scriptores.pl.
Kumaniecki, K. (1976), *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa.
Lampe, G. W. H. (1969), *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford.
Lewis, Ch. T., Short, Ch. (1879), *A Latin Dictionary*, Oxford.
Liddell, H. G., Scott, R. (1996), *Greek-English Lexicon*, Oxford.
López-Menchero, F. (ed.) (2012), *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*, on-line: http://indo-european.info/indo-european-etymology.pdf.
Mączyński, I. (1564), *Lexicon Latino-Polonicum ex optimis Latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Regiomonti Borussiae.
Morier H. (1961), *Dictionnaire de poétique et de la rhétorique*, Paris.
Onions, C. T. (ed.) (1966), *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford.
Pianigiani, P. O. [b.r.], *Il Vocabolario Etimologico*, http://www.etimo.it/?term=gazzetta&find=Cerca.
Piotrowski, T., Saloni, Z. (2000), *Nowy słownik angielsko-polski, polsko-angielski*, Warszawa.
Pokorny, J. (1989), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern.
Preminger, A., Warkne, F. J., Hardison, O. B. (1965), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton.
Pulgram, E. (1975), *Latin-Romance phonology: prosodics and metrics*, Munich.
Puttenham, G. (1589), *The Arte of English Poesie*, London.
Rykaczewski, E. E. (1856), *Dokładny słownik włosko-polski zebrany z następujących: Vocabolario universale italiano compilato a cura della Societa Tipografica Tramater e Comp., Vocabolario degli academici della Crusca Alberti*

di Villanuova, Buttura, Renzi i innych z dodaniem przykładów z nowszych pisarzów, którzy nie są przytaczani w powszechnych dziełach przez autora słownika angielskiego, Berlin.
Rzepiela, M. (red.) (2002), *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, Kraków.
Simpson, J. A., Weiner, E. S. C. (ed.) (2000), *The Oxford English dictionary*, Oxford.
Skeat, W. W. (1993), *The Concise Dictionary of English Etymology*, Ware.
Smith, R. G. (ed.) (2010), *The Baudrillard Dictionary*, Edinburgh.
Sondel, J. (2005), *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków.
Strong, J. (2015), *Grecko-polski słownik Stronga z lokalizacją słów greckich i kodami Popowskiego*, przeł. A. Czwojdrak, Warszawa.
Summers, D. (red.) (2003), *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow.
The New Encyclopaedia Britannica (1993), vol. 1, Chicago.
Webster's Seventh New Collegiate Dictionary (1963), Springfield MA.
Węclewski, Z. (1927), *Słownik łacińsko-polski do autorów klasycznych*, Lwów.
Węglewski, Z. (1929), *Słownik grecko-polski*, Lwów.

A

ABECEDARIUSZ

„Abecadło z pieca spadło, / O ziemię się hukło, / Rozsypało się po kątach, / Strasznie się potłukło…" – chyba każdy pamięta te słowa z dzieciństwa, wielu wie, że napisał je Julian Tuwim, ale mało kto jest świadom, że poeta przekornie nawiązuje tu do zapomnianego gatunku, obdarzonego nie tylko długą historią, lecz także filozoficzną niejako osobliwością.
To abecedariusz, od łacińskiego przymiotnika *abecedarius* (alfabetyczny) lub rzeczownika *abecedarium* (abecadło), inaczej wiersz abecadłowy, bo zwykle ma charakter wierszowany, a zawsze wykorzystuje w swej budowie porządek alfabetu. Kolejne litery pojawiają się na początku wersów, wersetów, strof, akapitów, a nawet wyrazów, i stąd biorą się fachowe nazwy jego odmian (stroficzny, stychiczny, ciągły itp.). Początki sięgają Biblii, rozbudowanych psalmów (9, 10, 25, 34, 37, 111, 112, 119, 145) i trenów Jeremiaszowych, które przy użyciu następujących po sobie liter – od *Alef* do *Taw* – zostały podzielone na części, co miało ułatwić ich zapamiętanie. Kiedy biblijne „alefbedgitariusze" – jak nazywa je Panas – doczekały się przekładu, wtedy „działowym" hebrajskim inicjałom groziło zniknięcie w dukcie greckich czy łacińskich liter. Żeby tego uniknąć, wpisano je na margines, lecz ta marginalizacja dała więcej niż ocalenie, bo znaki porządkowe wyglądać zaczęły niczym ozdoba tekstu. To nie jedyny paradoks abecedariusza, którego tematem, a nawet substancją są litery – ich nazwy, wygląd, kolejność, logika i motoryka („z pieca spadło"), bo ten gatunek, żywiący się literami w literalny sposób, jak mól stronicami książek, w praktyce wspierał pamięć, także analfabetów. Arcypiśmienna forma stała się „przypominajką" (mnemotechniczną pomocą) charakterystyczną dla epoki sprzed wynalezienia pisma. Wiersz abecadłowy, usytuowany na granicy mowy i pisma, nie wzbudził jednak większego zainteresowania ani teoretyków oralności, ani piśmienności, ale bardziej zastanawia nieobecność tej mnemoskryptalnej hybrydy w traktacie *O gramatologii* Jacques'a Derridy.

1

2

Wiadomo jednak, że abecedariusze służące za pomoc w zapamiętywaniu przyjęły się w literaturze chrześcijańskiego średniowiecza; układali je liczni autorzy (Commodianus, Sedulus, Vernatius Fortunatus), często święci, jak Augustyn, Izydor z Sewilli, Beda Czcigodny czy błogosławiony Władysław z Gielniowa (kolęda *Augustus kiedy krolował…*). Najbardziej znana w Polsce okazała się anonimowa *Skarga umierającego*, podobna formalnie do angielskich tekstów Chaucera. Dzięki wynalezieniu druku litery poznały fizyczny kształt czcionek, najdosłowniej nabierając wagi, ale – jak zauważa Maria Grzędzielska (SRGL) – sam gatunek tracił powagę wraz z kresem mnemotechniki. Abecedariusz jednak przetrwał, pewnie dzięki właściwości, która pozwala uznać go za odmianę akrostychu, bo „abecadło" wpisane w tok utworu wyłania się jako jego dodatkowy, dyskretny element. Byłby wtedy jedną z gier, literowych kombinacji spokrewnionych z rebusem, szaradą czy anagramem. To nie jest oczywiste, wszak nie idzie tu o ukrywanie liter i słów, lecz o ich rzucającą się w oczy obecność. Ale wiersz abecadłowy często łączył się z wymienionymi wcześniej igraszkami, a nawet bez tego zawierał minimum dwuznaczności właściwej wszelkim formom ludycznym. I tak stał się poetycką zabawą, cenioną w kulturze dworskiej (Jan Andrzej Morsztyn) i salonowej, szczególnie zaś w humorystyce angielskiej. W Polsce abecedariusz należy do literackiego folkloru – kabaretowego (*Słówka* Boya-Żeleńskiego), a przede wszystkim szkolnego, czy raczej przedszkolnego, bo związanego z nauką czytania. Dzięki edukacyjnym wyliczankom gatunek osiągnął szczyt popularności, a zarazem popadł w zdziecinnienie, co Tuwim zdaje się rozbijać anarchicznym gestem („Abecadło z pieca spadło…"). Wierszokleci spragnieni łatwego zysku nadal produkują infantylne rymowanki dla najmłodszych, zwykle z „literkami" w tytule.

Forma zyskuje jednak na powadze, kiedy zamiast rodzimych znaków zastosować inne, obce, archaiczne, np. hebrajskie; tej sztuki dokonał Józef Czechowicz w *Poemacie* z 1938, powracając do biblijnej genezy gatunku i sugerując zarazem tajemnicze, niby kabalistyczne znaczenie pomocniczej „numeracji". Niejako na odwrót – i wcześniej, bo w 1916 r. – postąpiła Bronisława Ostrowska, układając *ABC Polaka pielgrzyma*; tutaj bowiem nie litery są nadzwyczajne, lecz problemy, które sygnują (podstawowe prawdy patriotyczne). Wedle tej samej sekwencji znaków powstawały analogiczne „ABC" (robotnika, nauczyciela, ucznia, kobiety),

łączące abecadłowy porządek z gatunkami dydaktycznymi – elementarzem, katechizmem, poradnikiem, przewodnikiem. Zwykle są to teksty praktyczne, otchłannie wręcz odległe od idiomu wiersza.

A jednak z dala od poezji, bo w literaturze popularnej, doszło do zaskakującej reaktywacji alfabetariusza. Wydarzyło się to w Polsce pod koniec XX w., wraz z masowym wysypem najrozmaitszych „abecadeł" i „alfabetów". Za pierwowzór można uznać *Alfabet wspomnień* Słonimskiego (1975), choć dziełem najbardziej znanym było niewątpliwie *Abecadło Kisiela* (1987), a potem jego *Alfabet* (1990). Śladem Stefana Kisielewskiego poszło kilkudziesięciu, jeśli nie kilkuset autorów: pisarze (Czesław Miłosz), dziennikarze (Szymon Hołownia), filmowcy (Kazimierz Kutz), politycy (Jan Maria Rokita, Izabela Jaruga-Nowacka), uczeni (Aleksander Krawczuk), duchowni (o. Knabit, ks. Maliński), sportowcy (Władysław Komar), podróżnicy (Marek Kamiński) i wielu innych. Autorsko sygnowane „abecadło" najwyraźniej zastąpiło formy osobistego wyznania – dziennik, pamiętnik, autobiografię – i skutecznie rywalizowało z modnym wówczas wywiadem rzeką. Po upływie trzech dekad jest wciąż produktywne, choć coraz wyraźniej staje się gatunkiem prasowym, niekiedy publikowanym w odcinkach, a ostatnio pełni też funkcję rozbudowanego nekrologu znanych osób, w którym zamiast życiorysu pojawiają się w „alfabetycznym skrócie" kluczowe elementy biografii (Bartoszewskiego, Lutosławskiego, Wajdy, ks. Kaczkowskiego).

Abecadła początkowo mówiły o znanych ludziach, potem o ważnych zdarzeniach, problemach i zjawiskach, wreszcie o rzeczach, zwierzętach i drobiazgach. Porządek chronologiczny został wyparty przez układ słownika lub encyklopedii, ale pozbawiony właściwej im systematyczności i erudycji. Arbitralny ład alfabetu dostarczył kompozycyjnego pretekstu do gromadzenia bezliku coraz swobodniejszych uwag, spostrzeżeń, wspomnień, anegdot, żartów, plotek i złośliwości formułowanych w swobodnym stylu felietonowym. Doszło zatem do paradoksalnego połączenia logicznego porządku z chaosem, aktualizującego tradycję staropolskiej *silva rerum*, romantycznej „mieszaniny" i „bigosu", „grochu z kapustą" oraz innych form programowo pisanych „bez ładu i składu". Zobaczyć tu można popularny odpowiednik wysokoartystycznych „sylw współczesnych" (zdefiniowanych przez Ryszarda Nycza). Szczególnym przypadkiem są „alfabety" sygnowane przez nieżyjących twórców (Topora,

ks. Tischnera, o. Góry), *de facto* będące pośmiertnymi wyborami fragmentów ich pism, rodzajem antologii osobistej. Przy tej okazji ujawnia się kompozycyjne podobieństwo z antologią – formą jeszcze bardziej ekspansywną, koronnym gatunkiem naszych czasów, najskuteczniej respektującym podstawową regułę twórczą „wytnij/wklej".

3

Być może bestsellerowe abecedariusze, które pojawiły się wkrótce po 1989 r., należy wiązać z eksplozją poczucia wolności i swobody twórczej, ale pogodzonej już z duchem komercjalizacji. Można się zastanawiać, czy kariera „alfabetu" w wolnej Polsce nie była najważniejszym fenomenem rodzimego postmodernizmu literackiego. Czyżby góra urodziła mysz? „W – stanęło do góry dnem / I udaje, że jest M".

Aleksander Nawarecki

BIBLIOGRAFIA Marcus, R. (1947), *Alphabetic acrostics in the hellenistic and roman period*, „Journal of Near Eastern Studies", nr 6. | Nycz, R. (1984), *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław. | Panas, W. (2000), *Dwadzieścia dwie litery. O „Poemacie" Józefa Czechowicza uwagi wstępne*, „Roczniki Humanistyczne", T. XLVII, z. 1. | Rypson, P. (2002), *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa. | Tuwim, J. (1950), *Abecadło z pieca spadło*, w: *Pegaz dęba*, Warszawa.

ADAPTACJA

Słowa „adaptacja" i „adopcja" bywają w powszechnym użyciu mylone. Być może są to szczęśliwe pomyłki, poszerzają bowiem pole adaptacyjne o adopcję. Rzadko już w użyciu bywa adapter w sensie gramofonu. Dzisiaj „adapter" bądź „adaptor" (przyjmowany z języka angielskiego) to przejściówka służąca powszechnie do przełączania różnych urządzeń (np. laptopa i telefonu komórkowego). Ta technologiczna metafora wiele mówi o adaptacji. Łaciński czasownik *adaptare* znaczy coś dostosować do czegoś – albo w ogóle coś sporządzić (na zasadzie skonfigurowania ze sobą różnych sprzętów czy narzędzi). Natomiast czasownik *adoptare* znaczy przybrać sobie kogoś, wziąć sobie kogoś do pomocy, przybrać kogoś do rodziny, adoptować, dopuszczać kogoś do udziału w czymś, stać się czyimś stronnikiem, poczytywać coś za swoje, choć pierwotnie jest obce, przybrać imię. Są też znaczenia związane z sadownictwem: zrastać się w jedno drzewo po przeszczepieniu. Również medycyna zna adaptację (Dąbrowska) i wymiennie używa tego terminu z koadaptacją i akomodacją (*coadaptatio*, *accomodatio*).

Rzymianie adaptowali teksty greckie, które włączali w łaciński obieg kulturowy. Nie dokonywali translacji, lecz adaptacji ze wszystkim, co zdarzyło im się spotkać myślowo i kulturowo i co chcieli uczynić rzymskim. Potwierdza to Rémi Brague w książce *Europa. Droga rzymska*: „Rzymianie nie przekładali wiele. Raczej adaptowali, pisali na nowo, reinterpretowali teksty, przenosząc je na własny grunt kulturowy. W starożytności częściej szukali w tekstach natchnienia niż je przekładali. Przykładów jest wiele: Lukrecjusz przedstawia wierszem poglądy Epikura, Cyceron streszcza podręczniki średniej Akademii, zastępując ilustrujące je budujące opowieści anegdotami o wielkich Rzymianach, Horacy parafrazuje Alkajosa z Mityleny, Wergiliusz rywalizuje z Homerem".

Adaptacja to twórcze przeszczepienie jakiegoś utworu w inną przestrzeń komunikacyjną (inne medium) lub dostosowanie go do innych adresatów (przeróbki filmowe, teatralne, performatywne). Przeróbka dawnego utworu literackiego rewitalizuje ten utwór i daje mu drugie życie. Adaptacja filmowa *Medei* Eurypidesa, której dokonał Pier Paolo Pasolini (1969), daje mitologicznej Medei twarz Marii Callas – i starej Medei nadaje nowe imię. 2400 lat uległo unieważnieniu – a Pasolini usynowił Eurypidesa

dla XX wieku. Wynika z tego, że szczepienie nowych pędów na starych gatunkach drzew odmładza je i daje im nowe życie.

Zbigniew Kadłubek

BIBLIOGRAFIA Brague, R. (2012), *Europa. Droga rzymska*, przeł. W. Dłuski, Warszawa. | Dąbrowska, B. (1990), *Słownik medyczny polsko-łaciński*, Warszawa.

ADRES

Tradycyjne znaczenie adresu, zapisywanego na kopercie i związanego z „miejscem zamieszkania", podobnie jak administracyjny „adres zameldowania" czy ważny dla filologów adres bibliograficzny, ustępuje dziś wszechobecnemu adresowi e-mail. W całkowite zapomnienie popadło natomiast genologiczne rozumienie słowa jako samodzielnego gatunku epistolarnego i literackiego.

Wszystkie znaczenia tego wyrazu wiążą się z komunikacją (pocztową, elektroniczną, literacką czy polityczną), więc łatwo pomyśleć, że zakorzenione w łacinie słowo „adres" (*ad res*?) oznaczać może – „drogę d o r z e c z y". Ale to mylna etymologia, na co wskazuje choćby gramatyczna niezgodność przypadków (przyimek *ad* wymaga formy dopełniacza: *rem*). Prawdziwy źródłosłów francuskiego słowa *adresse* odnajdujemy w łacińskim *addirectiare*, oznaczającym 'kierowanie na wprost, prostą drogą'. Ścieżka etymologii jest jednak bardziej pokrętna, gdyż pobrzmiewa tu także łaciński przymiotnik *directus* ('prosty'), pochodzący od czasownika *dirigere*, oznaczającego 'prostowanie'. Słowo *dirigere* wynika natomiast ze złożenia przedrostka *dis-*, sygnalizującego 'oddzielenie', 'bycie obok', oraz czasownika *regere*, rozumianego jako 'przewodzenie', 'kierowanie' czy 'rządzenie'. A tu droga prowadzi nas już wprost przed 'królewskie' oblicze przymiotnika *regalis*, aż wreszcie pozwala stanąć twarzą w twarz z samym 'królem' – łacińskim *rex*. Wszystko za sprawą praindoeuropejskiego rdzenia **reg-*, fundującego wyrazy związane z poruszaniem się po linii prostej, ale przede wszystkim z prawem, regułą, kierowaniem i władaniem. Adres kryje więc w sobie i króla, i prawo, i – przede wszystkim – władzę odsyłania prostą drogą do rzeczy, czy też kierowania rzeczy na właściwy trakt. Ta dziwna konstelacja etymologicznych tropów mówi jednak niewiele, dopóki nie zestawimy ze sobą różnych znaczeń pojęcia. Zanim adres zadomowił się na polskim gruncie, przebył drogę typową dla większości galicyzmów, które trafiły do nas na fali oświeceniowej fascynacji kulturą francuską. W wydanym w 1807 roku *Słowniku języka polskiego* Samuel Bogumił Linde odnotował ponad 800 zapożyczeń z języka francuskiego, pośród których znalazł się również adres, zdefiniowany jako 'podpis listowy'. Po upływie stulecia słownik warszawski daje już dwa objaśnienia: 1. 'notka o miejscu zamieszkania', 2.

‘pismo zbiorowe z wyrażeniem uczuć, przekonań, wystosowane do monarchy albo osób znakomitych (dziękczynny, powitalny, jubileuszowy)’. To drugie znaczenie zbiega się z karierą adresów publicznych, przypadającą na wiek XIX, co widać w *Słowniku języka Adama Mickiewicza*. Zaangażowany w sprawy społeczne i polityczne Mickiewicz używa słowa „adres” na określenie niemal każdego rodzaju listu formalnego czy urzędowego pisma, ale także publicznej, zwykle solidarnościowej odezwy. Musiało być ich wiele w Paryżu, skoro utyskiwał: „Napada nas tu trochę choroba miejscowa gadania i pisania: adresomanja i proklamacjomanja” (SJAM). Oba słowa są wymienione jednym tchem, bo adres bliski był tego, co dzisiaj nazywamy listem otwartym, memoriałem czy petycją. Jego cele były dwojakie: interwencyjne, dyrektywne lub ekspresywne, kiedy stanowił manifestację poglądów nadawcy i jednocześnie protest przeciwko działaniom odbiorcy; ale i wiernopoddańcze (komisyjne, hołdownicze, lojalistyczne), gdy wyrażał uznanie dla adresata i aprobatę jego działań oraz uległość względem decyzji czy żądań. W obu wypadkach kluczowa zdaje się wiara w sprawczą moc słowa, w to, że adres dysponuje taką właśnie siłą. Być może dlatego atrakcyjny zdawał się Mickiewiczowi, pojmującemu literaturę jako działanie, szukającemu słów dających władzę nad rzeczywistością. A rozczarować go musiały inflacyjne efekty „adresomanii”.

4

Przekonanie o skuteczności słów pobrzmiewa również w potocznym znaczeniu wyrazu. Zarówno Linde, jak i późniejszy słownik warszawski odnotowują czasownikową formę zwrotną „adressować się”, którą pierwszy leksykon ilustruje przykładem: „Śmiał się adressować do mojey

córki", drugi zaś opatruje objaśnieniem: 'zalecać się', 'mieć zamiary względem panny', 'stroić koperczaki', 'smalić cholewki'. Nietrudno zobaczyć analogię między zalotami a wiernopoddańczym zalecaniem się do władzy, które oprócz wiary w potęgę słowa wymaga specjalnych umiejętności. Oto one: 'zręczność', 'żonglerska zwinność', 'spryt' i 'kuglarska przebiegłość'; wszystkie te walory – chyba nieprzypadkowo – zgodne są z przenośnym rozumieniem francuskiego *adresse* (*adresse d'un jongleur, tours d'adresse*). Takich fraz próżno szukać w polskich słownikach, aczkolwiek wyraz ten początkowo funkcjonował jako kalka z francuskiego, co potwierdza kwestia z komedii Franciszka Zabłockiego *Małżonkowie pojednani, czyli przesąd modny*: „Zważ tylko, przy kobietach, tak jak przy fortecy. Nic impet, wszystko adres, manewry, aprosze". Zabłockiego bawi podobieństwo „adresowania się" do kobiety i do uzbrojonego przeciwnika, sztuczek stosowanych przez zalotnika i wojownika, wymiaru intymnego i publicznego.

5

Dodajmy, że dawne znaczenie adresu, bliskie odezwy czy proklamacji, zgodnie z etymologią wiązało się z głosem – z zawołaniem podwyższonym do granicy krzyku, rozlegającym się nie prywatnie, lecz wobec słuchaczy.

Tymczasem adres zamykający w sobie swoisty paradoks „listu otwartego" przeniósł ten publiczny apel z retorycznej sceny mowy na scenę pisma, zawieszając tym samym żelazną zasadę tajemnicy korespondencji. To bowiem wymagało już mniej odwagi. By w XVIII wieku „adresować się" do króla lub innego organu władzy, konieczna była śmiałość, bo słanie „adresów" było czynem wzniosłym i dramatycznym – wszak sfera polityki wiąże się z ryzykiem. Z biegiem czasu ta sytuacja stopniowo się odwracała, bo adres umieszczany na kopercie był coraz bardziej konwencjonalny, regulowany prawem i nomenklaturą (kod pocztowy), zaczął przysłaniać wyjątkowość odbiorcy, którego imię i nazwisko nie znaczyło już wiele więcej niż numer domu. Adresowanie stawało się czynnością rutynową, wręcz mechaniczną, pozbawioną emocji – i tak zatarła się wiedza o dawnym, literackim rozumieniu adresu. Unifikująca logika cyfryzacji jeszcze przyspieszyła ten proces.

Arbitralność i konwencjonalność – te dwie zasady rządzące adresowaniem, wedle nowoczesnej wykładni, zawiadują też naszym językiem. Adres potwierdza zatem wszechobecną umowę, a zarazem ją obnaża. Wszak pochodzi „z nadania", które dokonuje się z pozycji niewidzialnej władzy. Pod podszewką adresu, tak jak pod podszewką języka, tkwi symboliczna przemoc, egzekwowana przez „arbitra", który dysponuje znakami i narzuca im sens. Ale to nie jest król – widzialny, budzący podziw i lęk. Prawda adresu obnaża zatem kryzys reprezentacji, przepaść, jaka zionie między słowem a rzeczą, tę nieusuwalną odległość między nazwą i materią, którą opisuje Walter Benjamin: „Zmysłowość kryjąca się w nazwach ulic: absolutnie jedyna, jaką od biedy mogą jeszcze dostrzec mieszkańcy miast. Bo i cóż wiemy o rogach ulic, krawężnikach, o architekturze bruków – my, którzyśmy pod bosymi stopami nigdy nie poczuli ciepła, brudu i kanciastych kamyków, którzyśmy nigdy nie zastanawiali się, czy będzie nam wygodnie lec na nierównych chodnikowych płytkach?". Nieprzypadkowo zdania te pojawiają się w *Pasażach*, które z wielkim upodobaniem nad prostą drogę do celu przedkładają niedorzeczność błądzenia.

Marta Baron-Milian

BIBLIOGRAFIA Benjamin, W. (2005), *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków. | Certeau, M. de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków. | Skwarczyńska, S. (1937), *Teoria listu*, Lwów. | Walczak, B. (1980), *Wpływy francuskie epoki oświecenia*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydział Filologiczno-Filozoficzny", 96. | Zabłocki, F. (1830), *Małżonkowie pojednani, czyli przesąd modny*, Warszawa.

AFORYZM

Aforyzm jest dowodem na to, że myśl potrafi być złota, lotna, zwinna; że może zwijać się jak jeż i wzlatywać jak ptak. O aforyzmie wolno mówić dyskursem wzlatującym, ponieważ w dużym stopniu ma naturę ptasią. Istnieje wpisana weń tendencja do niezależności, lekkości, do wzbijania się w górę, nieustanna gotowość do skoku, co potwierdził pięknie Stanisław Jerzy Lec. Dlatego wolno – pamiętając o Homerze – nazwać aforyzm skrzydlatym słowem, ἔπος πτεροέν (*épos pteroén*).

Jeśli ulatywanie wiąże się z oderwaniem od ziemi, z przekroczeniem owego naturalnego ograniczenia, to jesteśmy w dramatycznej relacji wobec greckiej etymologii aforyzmu, gdyż czasownik ἀφορίζειν (*aphorídzein*) znaczy ‘wytyczyć granice’, ‘ograniczyć’, ‘dzielić’, ‘oddzielić’, ‘przedzielić’, ‘rozłączyć’, ‘izolować’, ‘segregować’, ‘zwężać’, ‘wybrać’. Pochodzący od tego czasownika rzeczownik ἀφορισμός (*aphorismós*) to ‘ograniczenie’, ‘oznaczenie’, ‘wyznaczenie’, ‘określenie’, ‘definicja’, a także ‘krótkie twierdzenie, które zwięźle streszcza podstawowe pojęcie jakiejś dziedziny’.

Działanie aforyzmu wiąże się tak samo z lataniem, jak i z leczeniem. Jednym z pierwszych obszarów jego funkcjonowania jako definicji był tzw. podręcznik lekarzy knidyjskich, czyli *Aforyzmy hipokratejskie* (cz. *Corpus Hippocraticum*). To ponad czterysta bardzo krótkich opisów i diagnoz chorobowych, podzielonych na siedem obszarów tematycznych. Aspekt lekarski jest istotny. Franz Kafka, jeden ze znakomitszych aforystów w dziejach literatury, układał je na wsi w Zürau (wrzesień 1917 – kwiecień 1918). Był to swoisty zabieg terapeutyczny – podjęty miesiąc po zdiagnozowaniu u niego gruźlicy. Okazją do napisania ponad stu aforyzmów była nie tylko pewność choroby, lecz także odległość – odizolowanie się od świata i Pragi: „[…] głosy tego świata stały się cichsze i coraz mniej liczne”. Świat w Zürau uległ zawężeniu. „I tylko tym możemy wytłumaczyć samą istotę tej ryzykownej próby, możliwej jedynie w tamtych warunkach, by sięgnąć w pisaniu po nową formę: po formę aforyzmów” (Calasso). Kafka tworzył je „rozłącznie” także w sensie przestrzennym, zgodnym z grecką etymologią: zapisywał prawie każdy na osobnej kartce o wymiarach 14,5 na 15,5 cm.

Do połowy XIX w. aforyzm łączono z naukami przyrodniczymi, gdzie stanowił zwięzły opis oraz podsumowanie wykonanego eksperymentu. Później, prawdopodobnie od wydania Schopenhauerowskich *Aforyzmów o mądrości życia* w 1851 r., mianem tym zaczęto nazywać zapiski i fragmenty, które nie dotyczyły dyscyplin szczegółowych i szybko rozwijającego się przyrodoznawstwa; stanowiły przeto uwagi nieeksperckie, niespecjalistyczne. Niejako *ex post* aforyzmami poczęto nazywać także różnego typu notatki, uwagi, refleksje, ścinki teorii. Tak rozumiał je Friedrich Nietzsche, dla którego były podsumowaniem i streszczeniem eksperymentu wykonanego na sobie, na własnym życiu i myśleniu.

Aforyzm jest gatunkowo spokrewniony z gnomą, apoftegmatem, entymematem, przysłowiem, maksymą, sentencją, sloganem, cytatem, a także adagium, które w dobie renesansu doprowadził do mistrzostwa Erazm z Rotterdamu. Choć czasem bywa utożsamiany z gnomą albo maksymą, funkcjonuje samodzielnie, autonomicznie, nie jest częścią innego tekstu ani Bachtinowskim „cudzym słowem" (tak jak np. przysłowie wplecione w większą wypowiedź). Od IV w. p.n.e. tworzono aforystyczne zbiory, jeśli za takowe uznamy gnomologie (kolekcje gnom i sentencji oraz innych wypowiedzi o charakterze przysłowiowym). Służyły one w szkołach do nauki. W Rzymie taki zespół 734 tekstów zgromadził i stworzył Publiliusz Syrus (I w. p.n.e.).

6

Aforyzm, zgodnie ze swoją etymologią, chce pozostać wyizolowany, wypreparowany, szykując się niejako do wyruszenia w jakąś inną, nową stronę myśli. Z tego powodu wolno skojarzyć go także z innym słowem greckim: ἀφορμή (*aphormé*) – miejsce, które się opuszcza, z którego się dokądś wyrusza, punkt wyjściowy, okazja, pretekst, bodziec.
Aforyzm tylko pozornie jest terminem nieostrym. Możemy go utożsamić z niektórymi przysłowiami o proweniencji nieludowej. Arystoteles uważał

przysłowie za metaforę, Kwintylian w *Kształceniu mówcy* – za figurę stylistyczną (*Institutio oratoria*), lecz aforyzm potrafi być autonomiczny, ma swoją poetykę, choć może się zatracić w grze słów. W swej budowie często miewa charakter korelatywny (jaki–taki, ile–tyle), paradoksalny („połowa to więcej niż całość"), adynatywny (wyrażający niemożliwość), a także zagadkowy: *Homo trium litterarum* – człowiek z trzech liter – *fur* – czyli złodziej. Wedle Mautnera proces jego tworzenia można ująć dwufazowo, jako pomysł i jego wyjaśnienie, choćby tak: „W jaki sposób powstają olbrzymie fortuny? Trzeba szczęścia… Los wywyższa i zniża ludzi wedle swego kaprysu" (Wolter). Dla Stanisława Jerzego Leca aforyzm musiał być dowcipny, często oparty na kalamburze i grze słów, co widać w *Myślach nieuczesanych* z 1957 roku.

W XVII i XVIII w. aforyzm „był […] modną zabawą salonowej literatury" (Boy-Żeleński). Salon sprzyjał zarówno koncentracji myśli, jak i jej rozsianiu. Aforyzm staje się wówczas „sądem całego towarzystwa" (Boy-Żeleński), bon motem, powiedzonkiem. Chociaż lubi się oddzielać, stosuje czasem strategię przeciwną: przyłącza się do jakiejś grupy i jakiegoś autorytetu. Widać to choćby w aforyzmach Bertolta Brechta, stylizowanych na przypowieść mędrca, starożytnego Chińczyka czy mandaryna. Aforyzm lubi się oddzielać nawet od swej nazwy, dlatego Ramón Gómez de la Serna ochrzcił pisane przez siebie złote myśli *greguerías*, dodając w ten sposób nowy termin do starej tradycji.

Dla Tadeusza Sławka aforyzm „jest pismem filozofii, która nie objawia, lecz ukrywa". A Sarah Kofman mówi, że „aforyzm dzięki swej nieciągłości rozprasza znaczenia; jest wezwaniem do wielości interpretacji i ich odnawiania się". Wytężając słuch, usłyszymy w etymologii greckie słowo ὅρος (*horos*), czyli miejsce, ale także to konkretne miejsce, gdzie w teatrze antycznym stał chór. Aforyzm jest bowiem pojedynczą uwagą czy mądrością niezdefiniowaną, wiedzą o tym, jak żyć, głoszoną przez wieki na różne sposoby przez liczny chór aforystów. Ta mądrość jest wspólna i uniwersalna, choć czytamy ją wyrywkami. Bo jest właśnie tak, jak mówi Wasilij Rozanow: „Żyjemy jak gdyby aforyzmami, nie próbując powiązać ich w jakiś system, i nie zauważamy nawet, że wszystkie nasze aforyzmy przeczą sobie nawzajem".

Zbigniew Kadłubek

BIBLIOGRAFIA Arthaber, A. (1989), *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano. | Asemissen, H. U. (1949), *Notizen über den Aphorismus*, „Trivium", nr 2. | Bayer, K. von (red.) (1999), *Nota bene! Das lateinische Zitatenlexikon*, Düsseldorf–Zürich. | Calasso, R. (2011), *K*, przeł. S. Kasprzysiak, [b.m.]. | Gómez de la Serna, R. (1979), *Myśli rozbrykane*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. Strasburger, Warszawa. | Kafka, F. (2007), *Aforyzmy z Zürau*, przeł. A. Szlosarek, oprac. R. Calasso, Kraków. | Kofman, S. (1972), *Nietzsche et la métaphore*, Paris. | Lichtenberg, G. Ch. (2003), *Aphorismen*, ausgewählt und mit einem Vorwort von M. Rychner, Zürich. | Mautner, F. H. (1978), *Maksymy, sentencje, aforyzmy*, „Pamiętnik Literacki", z. 4. | Rozanow, W. (1984), *Aforyzmy*, przeł. M. Biernacka, Warszawa. | Schnayder, J. (1965), *Przegląd greckich miniatur literackich*, „Eos", R. 55. | Schopenhauer, A. (2002), *Aforyzmy o mądrości życia*, w: idem, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, przeł. J. Garewicz, Warszawa. | Sławek, T. (1988), *Minotaur. O czytelniku w pismach Nietzschego*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego", nr 989, Katowice. | Stuligrosz, M. (2002), *Gnoma w twórczości Pindara*, Poznań. | Swoboda, M. (1963), *De proverbiis a Cicerone adhibitis*, Toruń. | Wolter (1976), *Aforyzmy*, wybór i wstęp M. Mroziński, Warszawa. | Żeleński-Boy, T. (1925), *Wstęp*, w: F. de La Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków.

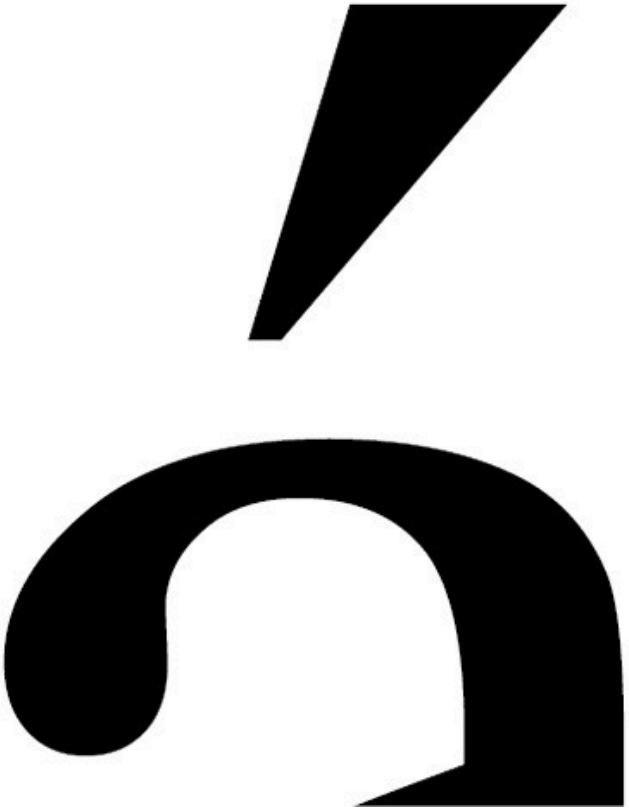
AKCENT

„Akcent" w języku polskim – podobnie jak włoski *accento*, hiszpański *acento*, francuski i angielski *accent*, niemiecki *Akzent* czy rosyjski акцент – pochodzi od łacińskiego rzeczownika *accentus*, a ten z kolei wywodzi się od czasownika *accino, -ere* (złożenie *ad* i *canere*) – 'przyśpiewywać' (Diomedes). *Accentus* bowiem, jak twierdzą autorzy starożytni, to ukryty śpiew obecny w mowie (*quidam obscurior cantus* – Cicero), czy też „swego rodzaju przyśpiew" (*quasi adcantus* – Capella). Kwintylian podaje synonim: *tenor* (prymarnie oznaczający 'nieprzerwany ciąg'), poświadczając, że słowo to przybierało dawniej formę *tonor*, upodabniając się do greckiego τόνος (oznaczającego 'coś naciągniętego', a następnie 'naprężenie', 'podniesienie', 'siłę', jak również 'dźwięk' i 'akcent'). Inne synonimy to *sonus* ('dźwięk', 'głos'), *fastidium* albo *cacumen* – obydwa w znaczeniu 'wierzchołka', ponieważ znak akcentu zapisywano nad literą (Diomedes).

Łaciński *accentus* miał być utworzony na wzór greckiego *prosodia* (προσῳδία) (Diomedes, także Capella), terminu oznaczającego 'pieśń śpiewaną z muzycznym akompaniamentem', 'modulację', 'akcentowanie', 'iloczas' czy 'przydech'. Zapewne ze względu na to szerokie znaczenie prozodią nazywa się dziś naukę o brzmieniowych właściwościach języka i wiersza. Dla starożytnych jednak wiedza ta łączyła się z emocjami, co uwydatnia Arpinata: „niezwykła jest natura głosu, którego trzy akcenty, *acutus*, *gravis* i *circumflexus*, tworzą tak wielką i tak pełną słodyczy różnorodność". Tę pełnię osiąga *prosodia* oczywiście w muzyce, ale – w sposób bardziej dyskretny – obecna jest także w mowie (Cicero). Dlatego też akcent nazywano „szkółką" czy „zasiewem" (*seminarium*) muzyki (Capella), a nawet uznano, że jest „jak gdyby duszą" (*velut anima*) każdego słowa, która nim rządzi (Diomedes, także Capella).

Oprócz tych jakże wymownych pochwał Rzymianie pozostawili pouczające wykłady na temat zasad akcentowania w języku łacińskim, „zły akcent" bowiem zawsze demaskował i kompromitował „obcych" lub „gorszych" – cudzoziemców, prowincjuszy, pospólstwo. Jednak zarówno laudacyjne ujęcie Cycerona, jak i uwagi Kwintyliana czy metodyczne objaśnienia gramatyków (np. Diomedes, Capella, Pseudo-Pryscjan) dotyczyły akcentu, którego charakter (zwłaszcza jego „śpiewność") i przemiany budzą dziś wątpliwości. Ponieważ we wczesnej i późnej łacinie występuje zjawisko

zanikania czy osłabienia nieakcentowanych głosek, przyjmuje się, że w tym okresie miała ona akcent dynamiczny, polegający na wzmocnieniu głosu, właściwy wielu językom współczesnym, w tym polskiemu. W okresie klasycznym zjawisko to zasadniczo nie występowało, stąd przypuszczenia, iż Rzymianie, okresowo naśladując Greków, przyjęli akcent toniczny/muzyczny, polegający na podniesieniu lub obniżeniu tonu. Część badaczy powątpiewa jednak w taki scenariusz, ponieważ nie znajduje on analogii w innych językach. Termin *accentus*, jakkolwiek wzorowany na προσῳδία, byłby zatem mniej adekwatny w odniesieniu do łaciny niż odpowiednio προσῳδία do greki – wskazywałby na śpiewność, jakiej językowi Rzymian brakowało. I ten brak zdaje się rzymskim kompleksem. Kwintylian ubolewa nad brzmieniową brzydotą rodzimej mowy: „nasze akcenty [*accentus*] posiadają mniej słodyczy, czy to z powodu jakiejś twardości [*rigor*], czy przez sam brak podobieństwa" (chodzi o niemożność położenia w łacinie akcentu *acutus* i *circumflexus* na ostatniej zgłosce).



7

Wszelako nam i greka, i łacina wydają się dziś „zmuzykalizowane" – jako języki oparte na iloczasie, który w polszczyźnie zaniknął. Mimo tej straty najstarsze leksykony zachowały pamięć o śpiewności akcentu. Jeszcze szesnastowieczny słownik Mączyńskiego jako synonim *accentus* podawał nie tylko *tonus* (zgodnie z tradycją), lecz także „intonowanie"; termin „intonacja", pochodzący od czasownika *intono, -are,* oznaczał prymarnie 'grzmieć' oraz przenośnie 'wykrzykiwać', a w łacinie średniowiecznej również 'śpiewać'. W tym samym wokabularzu *prosodia* zdefiniowana została jako „*Latine accentus,* nota, nocenie, dźwięk, przynocenie niektórych sylab w mówieniu". Jednakże siedemnastowieczny słownik Knapiusza zawiera już tylko termin *accentus scriptus,* sprowadzony do „kropki pisarskiej", *prosodię* zaś objaśnia uderzająco twardo – jako „natężanie słów". Hasła w kolejnych leksykonach brzmią coraz bardziej sucho, może tylko słownik wileński wydaje się muzycznie nastrojony, kiedy „intonację"

objaśnia jako „trafianie tonów głosem; rozpoczęcie pieśni; motyw śpiewu". Natomiast w definicji akcentu słychać gwałt na śpiewności języka: „ton mowy, przycisk głosu nad pewną samogłoską; znak przycisku nad głoską".
„Znak" wskazany przez Zdanowicza, a wcześniej „kropka pisarska" Knapiusza to symboliczny „koniec pieśni". Tak widział ten proces Jean-Jacques Rousseau na przykładzie rodzimej francuszczyzny: „Chcąc akcent uzupełnić akcentami, popełniamy błąd: tworzymy akcenty tylko wówczas, gdy akcent jest już zagubiony". Autor szkicu *O nowoczesnej prozodii* (sam utrzymujący się z kopiowania nut) przeklina skrybów, którzy wymyślili złudne „znaczki akcentów" – iluzję żywej niegdyś mowy. Lecz kopiści są tylko ślepym narzędziem, istota zła tkwi w samej naturze pisma, w jego martwocie. Jacques Derrida dopowie: „A gdy pismo usiłuje uzupełnić akcent akcentami, jest tylko szminką skrywającą zwłoki akcentu". To zmartwienie Francuzów, bo na południu Europy „sens tylko częściowo tkwi w słowach, cała jego siła polega na akcentach"; inne nacje intonują inaczej, więc odmienne mają kłopoty, bo „akcent języków określa melodię każdego narodu" (Rousseau). Owszem, różnice są istotne, ale tu historia języków nowożytnych jest wspólna – pismo wszędzie zaciera akcent wokalny, a to ruch ku śmierci.
Polszczyzna nie przypomina jednak „uszminkowanego trupa", gdyż nie znaczymy przycisków; co więcej, na początku XIX w. – podobnie jak Rzymianie – próbowaliśmy upodobnić poetycką mowę do greki. Kompozytor (Elsner), pianistka (Szymanowska), krytyk (Cegielski) i poeta (Brodziński) wspólnie wymyślili system wierszowania, w którym akcent wyrazowy miał zastąpić iloczas. Możliwy stał się tedy heksametr i epopeja na miarę Homera – w język mogła teraz wstąpić boska energia. Ale czy te imitacje stóp miały taneczną siłę? Czy zestroje akcentów brzmiały jak antyczne? Zdaje się, że sylabotonizm był sztucznym wymysłem, a może w ogóle go nie było (jak podejrzewał Budzyk). Tak czy inaczej, mechaniczna regularność akcentów nie wszystkim się podoba (Norwidowi przypominała „tętno cepów na klepisku"). Dziś słychać raczej stuk ołówków, którymi studenci na lekcjach poetyki wybijają akcenty dawnych wierszy. Lecz i to przycichło, ostatnim żywym doświadczeniem zdaje się „intonacja zdaniowa" – opozycja intonacji „wznoszącej", czyli antykadencji, oraz „opadającej" kadencji. Te upadki i uniesienia są wciąż słyszalne i zrozumiałe; może jeszcze kontrast między akcentem logicznym

i emocjonalnym trafia do wyobraźni? Wszelkie inne rozróżnienia akcentu (na stały i ruchomy, wyrazowy i zdaniowy, klauzulowy i średniówkowy, główny i poboczny) to tylko opis techniczny, przeważnie gramatyczne kategorie na szkolny użytek. Nie wykraczają więc poza szkolne mury albo ramy fachowych studiów wersologicznych. W dobie wiersza wolnego trudno sobie przecież wyobrazić spór krytyków o sposób akcentowania w recenzowanym tomiku poetyckim.

Dwa wieki temu, w epoce romantyzmu, lekarstwem na demuzykalizację mowy było zbliżenie wiersza i pieśni (niem. *Lied*); dziś jakąś szansę daje praktyka popisowego wygłaszania wiersza – poetycki slam. Być może ożywczym impulsem okażą się również łobuzerskie transakcentacje raperów? A jeśli zawiodą te próby rewitalizacji głosu, to wypadnie smutno przytaknąć Janowi Jakubowi, bo czymże jest akcent bez śpiewu, bez pieśni lub nuty, bez grzmotu i krzyku, a wreszcie bez ducha…

Aleksander Nawarecki, Iwona Słomak

BIBLIOGRAFIA Allen, W. S. (1978), *Vox Latina. A Guide to the Pronunciation of Classical Latin*, Cambridge. | Cange, Ch. du, et al. (1883–1887), *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Niort. | Capella, M. (1983), *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. J. Willis, Lipsiae. | Cicero, M. T. (1980), *Orator*, w: idem, *Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 5, ed. R. Westman, Leipzig. | Derrida, J. (1999), *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa. | Diomedes (1857), *Artis grammaticae libri III*, w: *Grammatici Latini*, vol. I, rec. H. Keil, Lipsiae. | Dłuska, M. (1976), *Prozodia języka polskiego*, Warszawa. | Donatus (1864), *De arte grammatica libri*, w: *Grammatici Latini*, vol. IV, rec. H. Keil, Lipsiae. | Hulst, H. van der (1999), *Word Prosodic Systems in the Languages of Europe*, Berlin. | Pseudo-Priscianus (1859), *De accentibus*, w: *Grammatici Latini*, vol. III, rec. H. Keil, Lipsiae. | Pulgram, E. (1975), *Latin-Romance Phonology: Prosodics and Metrics*, Munich. | Quintilianus, M. F. (1996), *Istitutio oratoria*, with an English translation by H. E. Butler, Cambridge. | Rousseau, J. J. (2001), *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Kraków. | Steffen-Batogowa, M. (2000), *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa–Poznań. | Topolska, Z. (1961), *Z historii akcentu polskiego od wieku XVI do dziś*, Wrocław.

AKT

Bliskość łacińskich *actio* (wygłoszenie mowy) oraz *actus* (część utworu dramatycznego zawierająca część przedstawianej na scenie historii) nie powinna dziwić. Rzymianie teatralizowali mowy i retoryzowali teatr. Zresztą obydwa słowa pochodzą od czasownika *agere*. Na pewno *actio* jest czynnością, której mogą towarzyszyć słowa. Akt zaś jest mówieniem, które wiąże się z działaniem. Etymologia rzymskiego „aktu" podkreśla jego znaczenie dla fabuły dramatu. *Actus*, imiesłów czasu przeszłego dokonanego strony biernej czasownika *agere*, znaczy: dokonany, wykonany, przedstawiony. *Acta est fabula* można rozumieć albo jako „sztuka została wystawiona", albo „przedstawienie dobiegło już końca". Łacińskie *agere* oznacza nie tylko przedstawiać, lecz także dziać się. Akt dramatu to miejsce, w którym dosłownie d z i e j e s i ę jego akcja. Rzymski akt w jakimś sensie odpowiada greckiemu epejsodionowi. Klasyczny dramat składa się z pięciu aktów (Plaut, Terencjusz).

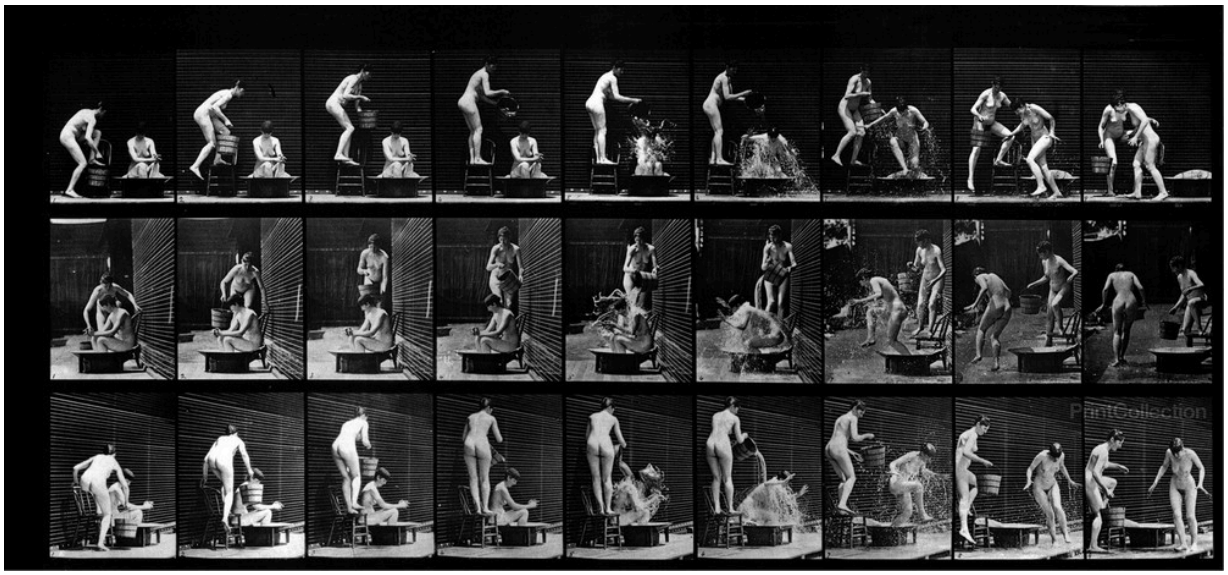
Dzisiaj, kiedy mówimy „akt", myślimy przede wszystkim o (rzeźbiarskim, malarskim, graficznym, fotograficznym, performatywnym) przedstawieniu nagiego ciała ludzkiego. Sztuka aktu (niem. *Aktkunst*) to producent najważniejszych tematów w sztuce. Termin „akt" przedostał się do sztuki w XIX w. Akty w dramacie dzielą tekst i sceny – akty w sztukach plastycznych oddzielają odzienie od ciała, ciało od ubrań. Oba akty – ten dramatyczny i ten malarski – spotykają się w cielesności. Ciało współczesnych dramatów może czasem szokować swą dosłowną „aktowością", fascynować – niczym pogłębionym aktem – fizycznością czy fizjologią (jak np. robi to Sarah Kane w *Oczyszczonych*).

Łaciński *actor* jest skąpo odzianym poganiaczem bydła (mówi do zwierząt: „Nuże, nuże!", czyli wprawia je w ruch podczas swoistego łąkowego performansu), *actor* jest mówcą sądowym, *actor* jest scenicznym aktorem odgrywającym różne role. Aktor, który w aktach swoim ciałem przedstawia czyny i słowa *dramatis personae*, jest histrionem: trefnisiem, tancerzem, mimem, gestykulatorem. Czternastowieczny surowy kaznodzieja Tomasz z Chobham pisał, że „dawać histrionom znaczy tyle, co tracić". Ale czy

wspieranie histrionów nie jest jeszcze innym aktem? – Aktem miłosierdzia?

Zbigniew Kadłubek

BIBLIOGRAFIA Krajewska, A. (2005), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań. | Udalska, E. (2001), *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*, Katowice.



ALEGORIA

Te obrazy mogą zniewalać. Olbrzymi pelikan ze spokojem otwierający sobie bok na oczach młodych, łapczywie wyciągających w jego stronę małe, głodne dzióbki. Piękna młoda kobieta z zawiązanymi oczami, nader pewnie trzymająca rozłożystą wagę i ciężki miecz. Wprawione w trójkąt ogromne oko unoszące się wysoko nad horyzontem po to, by wpatrywać się w ciebie dzień i noc. Te obrazy sprawiły, że alegoria stała się ulubienicą szkolnych poetyk – zabiegiem tyleż przemyślnym, co przejrzystym, nawet jeśli nie prostackim, to wystarczająco prostym, by móc się obejść bez słowa. Wszak o tym ostatnim zapomniała nawet autorka hasła w *Słowniku terminów literackich*, objaśniając źródłosłów greckiego wyrazu ἀλληγορία (*allēgoría*) jako „mówienie obrazowe, alegoria"... Niby wszystko jasne jak na dłoni – a jednak owa dłoń okazuje się pusta. Obecność obrazu w ἀλληγορία (*allegoría*) to bowiem obraza dla etymologii; podstawowy dla tego słowa czasownik ἀλληγορέω (*allēgoréo*) złożony jest z dwóch komponentów – ἄλλος (*allos*) i ἀγορεύω (*agoreuo*) – które o obrazowości nie wiedzą nic, chętnie jednak poprowadzą nas w inną stronę, by opowiedzieć zupełnie inną historię.

Miejscem akcji nie może nie być agora (ἀγορά). Na taką arenę kieruje nas czasownik ἀγορεύω (*agoreuo*), którego najogólniejsze znaczenie – 'mówić' – jest wyraźnie wtórne wobec prymarnego 'przemawiać', 'wygłaszać tyradę', 'zabierać głos w zgromadzeniu' – a zatem: 'mówić na rynku, na agorze'. Nazwa tej ostatniej wzięła się od czasownika ἀγείρω (*ageiró*), mającego u Homera aktywne znaczenie 'zgromadzam', 'zbieram razem'; wyraz *agora* służył więc pierwotnie „do określenia zgromadzenia, [...] które zostało zwołane przez uprawnioną do tego władzę", dopiero w późniejszych użyciach obserwujemy „przeniesienie nazwy *agora* na samo miejsce, w którym się te zebrania odbywały" (Parnicki-Pudełko). Polityczne znaczenie agory wyprzedza znaczenia topograficzne i ekonomiczne: „agora pojęta tak, jak ją sobie Grek musiał przedstawiać w swojej wyobraźni, to był lud obradujący na placu publicznym" (Parnicki-Pudełko). Alegorię zwiastuje zatem performatyw ἀγείρω (*ageíro*); aby stał on się fortunny, właściwa osoba musi powołać do życia rzeczywistość zgromadzenia – tak rozumieć należy uwagę Homeryckiego Ajgistosa, że nie zwoływano agory, „odkąd w brzuchatych korabiach boski Odysej

odpłynął” (Homer). Jak wyjaśnia dalej Stefan Parnicki-Pudełko, „nie znaczy to bynajmniej, by nie było tam w ogóle zebrań przez lat 20. Ludność gromadziła się często na placu, ale takie zgromadzenia przypadkowe […] nie nazywają się nigdy u Homera agorami”. Do zebrania tej ostatniej trzeba kogoś, kto miałby moc zgromadzenia ludzi w jedno – kogoś, do kogo lud się g a r n i e. Ten ostatni czasownik jest bodaj najbardziej adekwatnym polskim słowem, jakiego użyć można w tym miejscu – podobnie jak ἀγείρω (*ageíro*), zawiera on praindoeuropejski rdzeń **ger-/gere-*, oznaczający ‘zbierać’ i lokujący alegorię w polach semantycznych zbieractwa, kolekcjonowania i łączenia, wśród takich leksemów, jak łacińskie *categoria*, włoskie *congregare* czy angielskie *to cram* (Pokorny). Oto najbardziej pierwotne znaczenia ἀγορεύω (*agoreuo*): ‘zbierać’, ‘jednoczyć lud słowem’. Słowem: zwoływać. I choć nie sposób bagatelizować społecznych funkcji wizerunków, ἀλληγορία (*allegoría*) nie prowadzi nas bynajmniej przed potężne totemy czy łaskami słynące obrazy, lecz odsyła do politycznego znaczenia ustanawiającego wspólnotę językowego performatywu.

9

Zostaliśmy więc przywołani na główny plac *polis*, w samo serce tego, co wspólne, w miejsce, gdzie nie ukryje się nic; w rzeczy samej ἀγορεύειν (*agoreúein*) przywołuje „mowę jawną, publiczną, deklaratywną" (Fletcher), a transparentność tę podkreślać można, wykładając znaczenie tego słowa jako „mówić pośród otwartego placu" (Czechowicz). Tym razem jednak przemowa nie będzie taka jak zwykle. Przymiotnik ἄλλος (*allos*) oznacza bowiem tyle, co 'inny', 'odmienny', a zatem ἀλληγορία (*allegoría*) to w najbardziej oczywistym znaczeniu 'inna mowa'. Zająknijmy się jednak, zanim przywołamy potężną tradycję łączącą alegorię z mową przenośną, metaforyczną, uruchamiającą sensy niedosłowne i w tym znaczeniu „obrazową" – tradycję idącą co najmniej od Kwintyliana, określającego alegorię mianem „metafory ciągłej", aż do Lausberga, według którego „alegoria jest tym dla idei, czym metafora dla pojedynczego słowa". Żeby bowiem naprawdę zrozumieć alegorię, trzeba się pochylić nad innym jeszcze odmieńcem. Etymologia ἄλλος (allos) nie odsyła nas wszak do abstrakcyjnej figuratywności, lecz do kluczowej postaci kultury jako takiej – figury Innego, przy którego nieredukowalnej obcości nawet najbardziej ekwilibrystyczne przesunięcia semantyczne wydać się mogą aż nazbyt swojskie. Kiedy inny zbliża się do agory, wywołuje obawę, a niekiedy przejmuje trwogą – to z tego powodu zbieramy się na niej jak na

zawołanie. Dla *polis* inny stanowi bowiem zagrożenie, któremu trzeba stawić czoło. Nic zatem dziwnego, że praindoeuropejski rdzeń **-al/-ol* – dający początek określeniom innego, obcego i przybysza w wielu językach (włoski *alius, alter,* francuski *autre,* angielski *alien,* armeński *ayl*) – nazywa także zagrożenia, na jakie narażone są więzi społeczne, od cudzołóstwa (ang. *adultery*), przez fałszerstwo (ang. *adulterate*), aż do oburzenia (franc. *outrer*); nie jest również przypadkiem, że do rodziny tej należy także aligator (Pokorny). Znamienne jednak, że ten sam rdzeń dał też początek określeniom pełni, kompletności (jak w angielskim *all,* niemieckim *das All* czy szwedzkim *al*), w sanskrycie zaś z wyrazem oznaczającym obcego (*aríh·*) blisko spokrewnione jest określenie gościnnego pana (*aryás*). Nasz świat nie byłby światem kompletnym – bez innego.

10

Inny na agorze – oto scena pierwotna alegorii. Już samo jego nadejście zwołuje (bez słowa!) wszystkich na miejsce. Zbiegają się i nadstawiają

uszu: cóż takiego powiedzieć może przybysz? Tymczasem obcy m ó w i i n a c z e j – nie po naszemu. Jego mowa, i n n a m o w a, to alegoria w stanie czystym – niejasna, ciemna i frapująca (nie bez przyczyny Grecy nazywali ją *hiponoia* i wskazywali na jej łączność z enigmą; za: Ziomek). Taka mowa wymaga translacji, objaśnienia, interpretacji, alegorezy; jakże zrozumieć bez nich dziwne, bełkotliwe dźwięki płynące z ust przybysza? Antropologia uczy nas, że języki obcych plemion zwykło się określać dwoma rodzajami słów: albo tymi odsyłającymi do niemoty i afazji, albo tymi oznaczającymi bełkot i jąkanie – stąd określenie *barbaros*, złożone z asemantycznych, obcych, zająkliwie powtórzonych cząstek *bar*. Inna mowa jest dla zebranych na agorze jak bezładne, bezradne jąkanie – tym potworniejsze, że rozlegające się tam, gdzie dziesiątki uszu przyzwyczajone są do zwoływania, do ustanawiającego, pełnego słowa. Będzie miał zatem rację Warminski, kiedy – uciekając się do „możliwości gry ze znaczeniem alegorii – *allos* + *agorein*, inna mowa, mowa innego" – połączy alegorię z jąkaniem (*stutter*). Próbując wprowadzić czytelnika w późną myśl de Mana, eksponuje on nieuniknione „zająknięcia" i „jąkające powtórzenia" swojego tekstu; w omawianej perspektywie sama podstawa języka bowiem sprowadza się „do narratywizacji jąkania, […] do alegorii referencji, która z konieczności jest również «ironiczną alegorią» oraz […] «systematycznym zniweczeniem rozumienia»". Jąkała na agorze byłby zatem alegorią… alegorii, a „szaleństwo mechanicznego powtarzania", jakiego doświadczają jego zdezorientowani rozmówcy, stanowić by mogło prymarne doświadczenie tego, co nieludzkie. Nie może dziwić, że w alegorii od zawsze dostrzegano potencjał metafizyczny – wszak najbardziej i n n i są dla nas bogowie, których m o w a nigdy nie była jednoznaczna i zaświadczała raczej o niemożności całkowitego porozumienia. O ile jednak w literaturze dawnej funkcjonować mogła alegoria jako żywa teologiczna „prowokacja" (Miernowski), o tyle „horyzontalna" alegoryka modernizmu definiowana będzie nade wszystko przez „melancholijne doświadczenie utraty kontaktu z ukrytym porządkiem", a nawet „poczucie jego rozpadu" (Nycz). Najważniejsze nowoczesne alegorie alegorii mówią same za siebie: „parabolika, do której skradziono klucz" (Adorno), „ruina", „odprysk, […] fragment, ułomek" (Benjamin), „zimny trup" (Berent)…

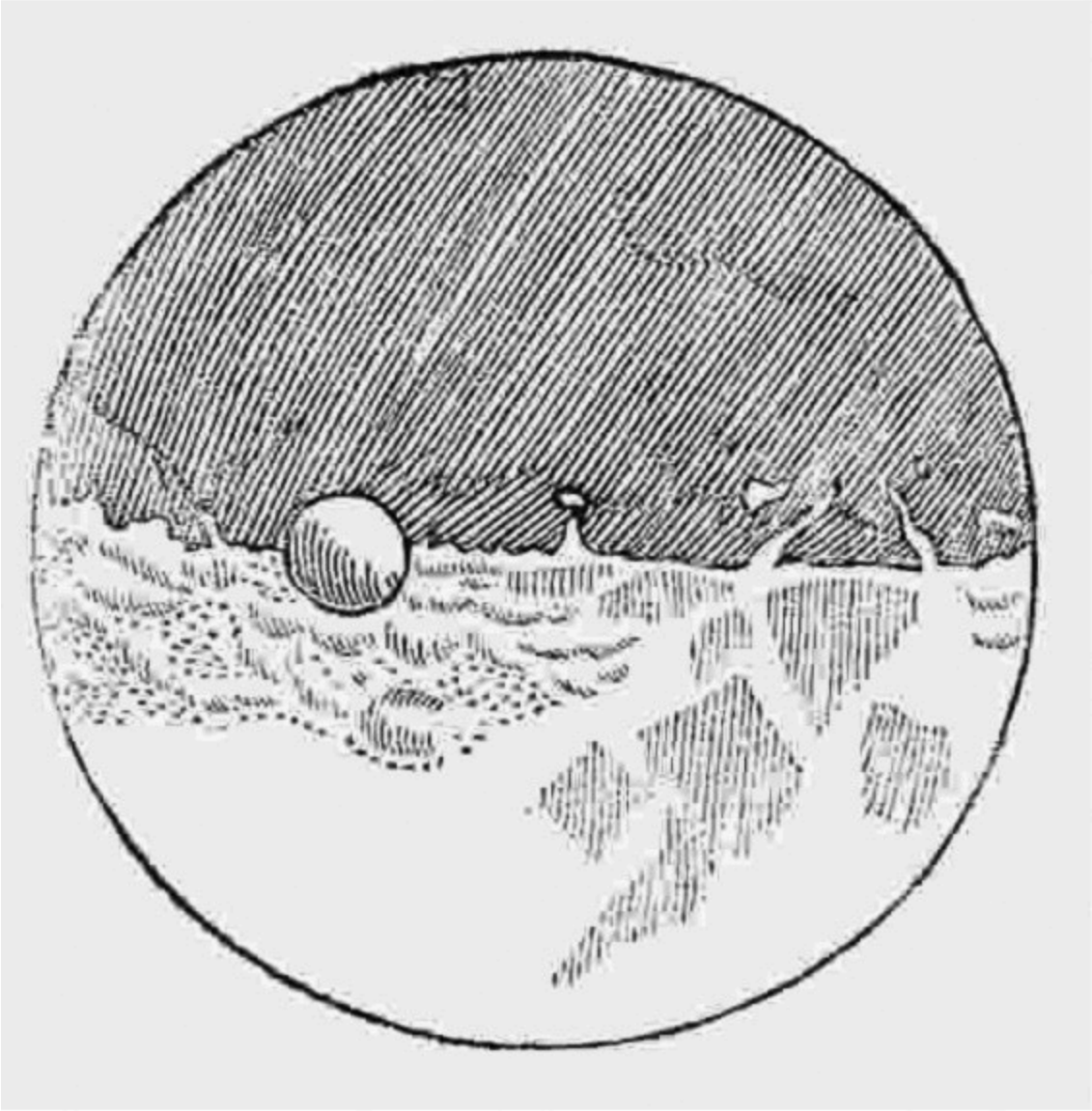
Nie ma zatem ratunku dla barbarzyńcy na agorze? Zdezorientowany tłum zaczyna się niecierpliwić, a dźwięki wydobywające się z ust przybysza wydają się coraz bardziej nieznośne i złowrogie… Ach, dlaczegóż nie zawoła i n a c z e j? Czyż jego dłoń nie może wskazać kierunku, nakreślić kształtu w powietrzu, przemówić językiem starszym niż mowa?

Piotr Bogalecki

BIBLIOGRAFIA Adorno, T. (1990), *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa. | Benjamin, W. (2000), *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa. | Berent, W. (1992), *Pisma rozproszone*, oprac. R. Nycz, Kraków. | Czechowicz, A. (2015), *Wszystko to pod figurą. Studia o miejscu alegorii w poematach heroicznych XVII wieku*, Lublin. | Fletcher, A. (1964), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York. | Homer (1957), *Odyseja*, przeł. J. Wittlin, Londyn. | Kwintylian, M. F. (2012), *Kształcenie mówcy: księgi VIII 6 – XII*, przeł. S. Śnieżewski, Kraków. | Miernowski, J. (2000), *Piękne banialuki ku najlepszej prawdzie wyłożone, czyli alegoria jako prowokacja w literaturze starofrancuskiej*, Warszawa. | Nycz, R. (1997), *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław. | Parnicki-Pudełko, S. (1957), *Agora. Geneza i rozwój rynku greckiego*, Warszawa–Wrocław. | Pokorny, J. (1989), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern. | Warminski, A. (2000), *Alegorie referencji*, w: P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk.

ALMANACH

„Regułek nie ma / Almánáchow niech się trzyma” – czytamy w *Harfie duchownej*, szesnastowiecznym „bestsellerze” Marcina Laterny, który zaleca, by w sprawie świąt ruchomych radzić się almanachu, tj. ówczesnego kalendarza (średn. łac. *almanach(us)*, wyprowadzane najczęściej z hiszp.-arab. *'al-manāḫ*, ‘kalendarz’, ‘klimat’). Wiek XX najpewniej odesłałby do poradnika, XXI – wykorzystał zasoby internetu, znacznie wcześniej podręcznym źródłem wiedzy bywał jednak kalendarz. W szesnastowiecznych almanachach pośród uwag astrologicznych, dołączanych zwyczajowo do wiadomości astronomicznych, poszukiwano m.in. przepowiedni co do dni feralnych oraz nieszczęść roku klimakterycznego (od łac. *tempus climactericus* – ‘czas przełomu’), a także porad i wskazówek praktycznych: w jakie dni siać? kiedy szczepić w sadzie drzewa? kiedy nakładać nowe ubranie i strzyc włosy? a kiedy dziecko od piersi odstawić? itp. Z biegiem lat kalendaria, opatrzone prognostykiem sygnalizującym czas pomyślny do wykonywania określonych czynności, zyskały popularność porównywalną może tylko z niektórymi drukami religijnymi. Przyjęło się, że „piśmiennemu i gospodarnemu człowiekowi” potrzebny w domu almanach-kalendarz, by wiedział, „jako które sprawy abo rzeczy zacząć, abo zaniechać, osobliwie w budynkach, sianiu, oraniu, dla myślistwa, ryb łowienia, lekarstw zażywania, krwie upuszczania […], ponieważ czas płaci czas traci” (Haur).



11

Pierwsze wzmianki o almanachach w kręgu europejskim datowane są na rok 1267. Ich autorem jest angielski uczony, Roger Bacon, który w pisanych po łacinie dziełach używał form zapisu słowa: najpierw *Almanac,* potem *Almanach,* odnosząc je do popularnych w średniowieczu tablic astronomicznych, prezentujących w układzie rocznym pozorną wędrówkę ciał niebieskich po nieboskłonie. Określenie „almanach", odsyłające do form kalendarzowych, spopularyzowane zostało w kulturze europejskiej

najprawdopodobniej za sprawą muzułmańskiej Hiszpanii, głównego ośrodka studiów astronomicznych i astrologicznych w średniowieczu (XIV w. – katal. *almanac,* fr. *almanach*). Wśród publikacji określanych tym mianem był m.in. najstarszy ze znanych dziś druków wydanych na ziemiach polskich – *Almanach Cracoviense ad annum 1474*. Jednokartkowy kalendarz ścienny, przygotowany w języku łacińskim (najpewniej w krakowskiej drukarni Kaspra Straubego), zawierał – oprócz niezbyt rozbudowanej części kalendarzowej – szczegółowe opisy dni zdatnych do flebotomii, tj. puszczania krwi: „Poniedziałek po Trzech Królach dobry dla wieku męskiego i starczego, dla melancholików, oprócz pośladków, przed południem"; „Środa po św. Łucji dobra dla wieku młodzieńczego, dla choleryków, oprócz kostek" (Peranowski) itp. Późniejsze almanachy czerpały zarówno z tradycji średniowiecznego kalendarza, jak i z piśmiennictwa zaliczanego do tzw. bloku *silva rerum*, oferując czytelnikom oprócz kalendarium charakterystyczny dla publikacji almanachowych „nadbagaż" form i treści: wzmianki o świętach religijnych, zawiadomienia urzędowe, przedruki praw, genealogie rodów panujących i składy personalne instytucji, kroniki wydarzeń, zasady regulowania chronometrów, informacje o wagach, miarach, jednostkach monetarnych i przeliczeniach pieniężnych, o ruchach poczt, dyliżansów, o jarmarkach, odpustach, a także nowinki z zakresu wiedzy popularnej, wypisy z dokonań nauki i sztuki, ogłoszenia księgarskie, przysłowia, porzekadła, maksymy moralne i rymowane pouczenia, uwagi gospodarskie, dietetyczne, sanitarne, domowe sposoby na różnorakie przypadłości – od wywabiania plam i tępienia owadów po odczynianie uroków itp. Był zatem almanach-kalendarz atrakcyjną lekturą i bogatym źródłem wiedzy popularnej, książką encyklopedyczną dla każdego, przynoszącą aktualne wieści o kraju i świecie, sprawach powszednich i odświętnych.

Za punkt zwrotny w historii polskiego almanachu uważany jest rok 1737, w którym jezuita, o. Jan Poszakowski, zaniechawszy astrologii i prognostykarstwa, opublikował w Wilnie pierwszy polski kalendarz polityczny – wzór dla późniejszych publikacji (*Kalendarz Polityczny i Historyczny na rok pański 1738*). Charakter wiadomości prezentowanych w almanachach-kalendarzach ewoluował od legend, osobliwości, kuriozów do rzeczowej informacji o odkryciach i nowoczesnej krytyki źródeł. Stopniowo następowała też ich specjalizacja (osobne almanachy

muzyczne, dworskie, administracyjne, kościelne, medyczne itd.). To dlatego w Europie w drugiej połowie XVIII w. (w Polsce jest to najprawdopodobniej rok 1815, w którym Klemens Urmowski wydał *Almanach Lubelski na rok 1815, dla amatorów literatury ojczystej*) dodatek literacki umieszczany w almanachu rozrósł się, a następnie usamodzielnił, przybierając kształt antologii specjalnej. O niebywałej popularności tego rodzaju wydawnictw w romantyzmie pisał Maurycy Mochnacki: „Jak żadna uroczystość nie obejdzie się bez śpiewu, jak żadne zwycięstwo bez *Te Deum* się nie obejdzie, tak żadna literatura nie chce się obejść bez almanachu, tej różnofarbnej tęczy poetyckiej, tego różnodźwięcznego gwaru" (za: Kamionka-Straszakowa). Almanachy jako „książki składkowe", wydawane jednorazowo lub – jak kalendarze – corocznie, miały (i mają do dzisiaj) ułatwiać debiuty, kształcić smak odbiorcy, oswajać z aktualną modą, prezentować środowisko literackie. W XIX w. zawierały m.in. nieogłaszane wcześniej drukiem pierwsze próby artystyczne, krytyczne lub naukowe, listy, pamiętniki, felietony, a dla urozmaicenia – również nuty i ciekawe ilustracje. Zwykle bogato zdobione (safianowe oprawy, wstążki, kolorowy papier, ozdobne kroje czcionki, wymyślne inicjały, złocenia), pozostawały pod silnym wpływem kultury salonowej, stając się ciekawym ogniwem (rozkwit tego rodzaju publikacji przypadł u nas na lata 1820–1863) wiodącym w stronę nowoczesnej żurnalistyki i ilustrowanych magazynów.

Antoni Muchliński, dziewiętnastowieczny znawca Orientu, posiłkując się wiedzą na temat języka arabskiego, wskazywał na upominkowy charakter tego rodzaju wydawnictw: „z przedimka *al* i منح *manach* dar, od słowa *manach* darował, Almanach podarek szczególny, albowiem było dawniéj we zwyczaju rozsyłać przyjaciołóm na nowy rok kalendarze". Almanachy chętnie wręczane były jako gwiazdkowe upominki bądź prezenty noworoczne – stąd ich polska nazwa „noworoczniki", ukuta (jeśli pominąć możliwe wpływy słowackie) przez Antoniego Edwarda Odyńca. Po raz pierwszy miano jej użyć dla oznaczenia almanachu *Melitele* (Warszawa 1829–1830), w którym w 1830 r. debiutował Juliusz Słowacki.

Sprawa pochodzenia wyrazu „almanach" wzbudzała jednak wątpliwości. Najwięksi sceptycy nie wyprowadzali go z języka arabskiego, lecz z greki, w której termin τὰ Ἀλμενιχιακά (ta Almenichiaká), użyty do oznaczenia kalendarzy egipskich, miał się pojawić zaledwie raz, w pismach Ojca

Kościoła, Euzebiusza. Źródeł wyrazu doszukiwano się także w adaptacji formy i znaczenia wspomnianego słowa greckiego (koptyjskiego?) do arabskiego *'al-munāḫ* – 'miejsce postoju', 'postój', bądź też w syryjskiej frazie *l^{e} manhaj* – 'na przyszły rok', przy założeniu omyłkowej zamiany syryjskiego przyimkowego *l^{e}* - na arabski rodzajnik *'al-*. Wacław Przemysław Turek, autor *Słownika zapożyczeń pochodzenia arabskiego w polszczyźnie*, twierdzi jednak, wspierając się na autorytetach innych językoznawców, że można połączyć znaczenie hiszp.-arab. *'al-manāḫ* – 'kalendarz', 'klimat' bezpośrednio z arab. klas. *'al-munāḫ* – 'miejsce postoju', 'postój', np. „poprzez potraktowanie znaków zodiaku jako miejsc postoju (łac. *mansiones*) w trakcie rocznej pozornej drogi Słońca po nieboskłonie". Jak dowodzi dalej: „Termin *'al-manāḫ* nabrał w ten sposób nowego znaczenia: «almanach, księga bazująca na astronomicznych rezultatach związanych z pobytem Słońca w tych znakach», a także «klimat, jako rezultat wpływu tych znaków»" (Turek).

Dalsza wędrówka tym tropem mogłaby doprowadzić już tylko do pozostawionych na pustynnym piasku śladów wielbłąda: arab. *munāḫ*– 'miejsce postoju, przystanek', 'miejsce zamieszkania', z którym znaczeniowo łączone bywa także arab. *manāḫ*, słowo oznaczające 'klimat', jest bowiem imiesłowem biernym od czasownika *'anāḫa* – 'nakłonić wielbłądy do przyklęknięcia (tj. zatrzymania się, by zsiąść i rozłożyć obóz)'; 'pozostać na miejscu'. O tym źródłosłowie pamiętają autorzy *The New Encyclopaedia Britannica*: „The term [almanac – M. K.], of medieval Arabic origin, means the place where camels kneel". Zwierzę juczne przystaje w obozie nie po to, by dobrze je obładowano, lecz obłożone już nadmiarem podróżnych bagaży, zatrzymuje się, by skorzystać z zasłużonych chwil wypoczynku. Bywało więc, że wydawca, zachęcony nadarzającą się sposobnością do łatwej reklamy almanachu jako formy kultury popularnej, sięgał po oręż fabulacji: „Gdy wielbłądy wypoczywały, mądrzy podróżnicy zajmowali się ciekawą lekturą. Almanach zatem, jak widzimy, od pierwszej chwili miał służyć odpoczynkowi, wypełniając interesującą treścią chwile wolne od pracy" (*Kalendarz-almanach „Kuryjera Zachodniego"*).

Magdalena Kokoszka

BIBLIOGRAFIA Bacon, R. (1859), *Opus tertius*, ed. J. S. Brewer, London. | Bacon, R. (1897–1900), *Opus maius*, ed. J. H. Bridges, Oxford. | Baczko, B., Hinz, H. (1975), *Wstęp*, w: *Kalendarz półstuletni 1750–1800*, wybór i oprac. B. Baczko, H. Hinz, Warszawa. | Dacka-Górzyńska, I. M., Partyka, J. (red.) (2013), *Kalendarze staropolskie*, Warszawa. | Haur, J. K. (1693), *Skład abo Skarbiec znakomitych sekretów ekonomiej ziemiańskiej*, Kraków. | *Kalendarz-almanach „Kuryjera Zachodniego"* (1932), Sosnowiec. | Kamionka-Straszakowa, J. (1973), *Almanachy literackie jako przejaw XIX-wiecznej kultury popularnej*, w: *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław–Warszawa. | Kamionka-Straszakowa, J. (1983), *Magiczne zwierciadło – ustęp z dziejów almanachów*, w: eadem, *Błękitny kwiat: almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, Kraków–Wrocław. | Kent, A., Lancour, H. (ed.) (1968), *Encyclopedia of library and information science*, vol. 1, New York. | Laterna, M. (1604), *Harfa duchowna, to jest dziesięć rozdziałów modlitw katolickich...*, Kraków. | Muchliński, A. (1838), *Źródłosłownik*, Petersburg. | Niemojewski, M. (2014), *Almanach*, w: *Od aforyzmu do zinu: gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, M. Rakoczy, P. Rodak,

Warszawa. | Paterak, M. (1978), *Wstęp*, w: *Stare kalendarze i almanachy w zbiorach Biblioteki Muzeum-Zamku w Łańcucie. Katalog*, Łańcut. | Peranowski, Z. [1974], [transkrypcja], *Najstarszy druk krakowski. Facsimile Almanach Cracoviense ad annum 1474*, przeł. M. Plezia, Kraków. | Seruga, J. (1913), *Krakowskie kalendarze XVI wieku*, Kraków.

ANAGRAM

Pochodzi od greckich wyrazów ἀνά (aná) ‘nad’ i γράμμα (grámma) ‘litera’. W tradycyjnym ujęciu jest figurą opartą na przestawieniu szyku liter w jednym wyrazie lub w ciągu słów, np. ciąg anagramów wpisany, począwszy od tytułu, w wiersz *Akslop* (POLSKA) Miłosza Biedrzyckiego (pozostałe to Diwron – Norwid i Cziweżór – Różewicz); czy też przekształcenie nazwisk: AVIDA DOLLARS, czyli SALVADOR DALI, lub OMŻERSKI zamiast ŻEROMSKI; albo nazw, jak w opowiadaniu Tadeusza Borowskiego *Eizdgin i Akyrema*, gdzie „Eizdgin” (NIGDZIE) i „Akyrema” (AMERYKA) to nazwy antyutopijnych państw, do których podróżuje bohater, pan Higgs. Zostały one utworzone jakby na wzór anagramów z *Podróży Guliwera* Johnatana Swifta (TRIBNIA – BRITAIN; LANGDEN – ENGLAND). Można by też przypomnieć prace Tristana Tzary na temat anagramów pojawiających się w tekstach François Villona i François Rabelais’go. Jego analizy pokazały, że szyfrowanie imienia i nazwiska za pomocą anagramu było w dziełach obydwu pisarzy stałą i zamierzoną praktyką – litery tworzące imię i/lub nazwisko autora wpisane były symetrycznie w poszczególne wersy tekstu. Tego typu anagramy są ewidentnie zamierzone, ściśle powiązane z intencją autorską i wchodzą w pole zainteresowań stylistyki.

13

Istnieje również inne znaczenie terminu, nadane mu przez Ferdynanda de Saussure'a na podstawie jego badań dotyczących poezji saturnijskiej, epopei homeryckiej, poezji wedyjskiej, wierszy Lukrecjusza, Seneki, Horacego i Owidiusza, a także poezji i prozy neołacińskiej. W tym wypadku nie chodzi o anagram literowy, który ma charakter graficzny, ale o uchwytny dźwiękowo a n a g r a m f o n e t y c z n y. Genewski lingwista używał słowa „anagram" w rodzaju męskim (*le anagramme*), podczas gdy w tradycyjnym użyciu językowym funkcjonuje on we francuszczyźnie w rodzaju żeńskim (*l'anagramme*) i jest nazwą tradycyjnej figury

stylistycznej (Testenoire). W analizach de Saussure'a chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter, np. wers „Taurasia *CI*sauna Samn*IO* ce*PI*t" zawiera w całości imię *Scipio* w sylabach CI z *Cisauna*, PI z *cepit* i IO z *Samnio*. Te trzy grupy o podwójnych fonemach zbiera S z *Samnio cepit*; powraca tu pierwsza litera grupy, lub nawet całe słowo temat. *Samino* daje potrójny fonem S + IO, a *cepit* – potrójny fonem C + PI.

Koncepcja de Saussure'a zainspirowała analizy tekstów poetyckich dokonane przez Romana Jakobsona, który mówił w tym wypadku o „poetyce fonizującej" i docenił wartość anagramów oraz możliwości, jakie one dają, a ich osobliwa obecność w tekstach Baudelaire'a czy Chlebnikowa dowodzić miała, że poetycki znak nie musi być arbitralny i konwencjonalny.

Zasadniczy zwrot w myśleniu o koncepcji de Saussure'a dokonał się dopiero w chwili, kiedy powiązano ją z psychoanalizą i semiotyką, co nastąpiło w latach 60. ubiegłego wieku. Julia Kristeva na bazie anagramów stworzyła własną koncepcję „semanalizy" (*sémanalyse*), która w szerszym zakresie niż semiologia i semiotyka miała dokonać krytyki sensu i rządzących nim praw. Zainspirowały ją anagramy, gdyż to właśnie one „wyznaczają logikę tekstową odmienną od tej, którą rządzi znak". Efektem semanalizy była „paragramatyczna" koncepcja tekstu literackiego i języka poetyckiego. Punktem wyjścia owej „semiologii paragramów" są anagramy de Saussure'a, w których Kristeva odczytała następujące zasady: a) język poetycki daje wtórny sposób istnienia, sztucznie stworzony, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa; b) między poszczególnymi elementami istnieje powinowactwo poprzez p a r ę i rym; c) b i n a r n e prawa poetyckie zmierzają do naruszenia praw gramatyki; d) elementy s ł o w a t e m a t u (a nawet jednej litery) rozszerzają się na całą przestrzeń tekstu lub są zebrane na małej przestrzeni jednego lub dwu słów. Na podstawie tych reguł sformułowała paragramatyczną koncepcję języka poetyckiego, opartą na trzech głównych tezach i powiązaną później z Bachtinowską „dialogowością": język poetycki jest jedyną nieskończonością kodu; tekst literacki jest podwojeniem: pisanie-czytanie; tekst literacki jest siecią powiązań. Tezy te okazały się również powiązane z tworzoną przez badaczkę w tym samym czasie koncepcją intertekstualności. Prace te zainspirowały z kolei Rolanda Barthes'a, wpływając na powstanie książki

zatytułowanej *S/Z*, a w konsekwencji także jego *Teorii tekstu*. Jeden z teoretyków strukturalizmu, zaintrygowany tą przemianą, powiedział obrazowo, że Kristeva „wydała na świat drugiego Barthes'a" (Dosse). W ten oto sposób anagramy de Saussure'a przyczyniły się do rozwoju poststrukturalizmu.

Badania literaturoznawcze w Polsce niemal zupełnie odsunęły na bok anagramy de Saussure'a oraz idące za nimi ujęcia psychoanalityczne (wyjątkami są prace Edwarda Balcerzana, Władysława Panasa, Wincentego Grajewskiego i Ireneusza Piekarskiego, Adama Dziadka, Mariusza Jochemczyka, Filipa Mazurkiewicza). W znaczący sposób wpłynęło to na kształt polskiej wersologii, a przede wszystkim prozodii, nierozerwalnie związanej przecież z pracą anagramów. Tak przynajmniej spostrzegali ją francuscy badacze (zainspirowani psychoanalizą), tymczasem polscy strukturaliści redukowali ją do kręgu zagadnień „instrumentacji głoskowej". Wielokrotnie wydawany *Zarys teorii literatury* świadczy o tym dobitnie: wersyfikacja jest tu oddzielana od zagadnień związanych z prozodią. Tymczasem w teorii Kristevej połączenie teorii nieświadomości z wersologią dało zaskakujące efekty poznawcze.

Badania nad anagramami de Saussure'a trwają we Francji do dziś. W ostatnim czasie ukazały się dwie prace Pierre'a-Yves'a Testenoire'a, który dowiódł, że badania prowadzone przez de Saussure'a nad anagramami nie stoją w sprzeczności z zasadami językoznawstwa ogólnego, przedstawionymi w *Kursie językoznawstwa ogólnego*. De Saussure traktował anagramy jako zasadę wersyfikacyjną, ale też – co ma wielkie znaczenie dla współczesnych teorii rytmu – jako „inne źródło rytmu" (Testenoire).

Pojawianie się anagramów w tekstach literackich można tłumaczyć na wiele sposobów, ale co najmniej dwa z nich zależą od rozumienia podmiotu wypowiedzi. Otóż jeśli pojmujemy go jako racjonalne *cogito*, to anagramy muszą się wiązać z intencjonalnością, wydają się zamierzone, teleologiczne, świadomie wpisane w tekst (przypadek wspomnianego na początku wiersza Biedrzyckiego). Jeśli zaś rozumie się podmiot w ujęciu psychoanalitycznym, to obecność anagramów, choćby tylko intuicyjnie wyczuwana, pozwala na odsłonięcie nieświadomości tekstu. Ten drugi

przypadek nie jest tak oczywisty, ale to bardziej dyskretne czy subtelne postrzeganie anagramów szczególnie zachęca do refleksji.

Adam Dziadek

BIBLIOGRAFIA Dosse, F. (1992), *Histoire du structuralisme*, vol. 2, Paris 1992. | Dziadek, A. (2001), *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie", nr 6. [W wersji rozszerzonej przedruk w: Dziadek, A. (2006), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice]. | Grajewski, W. (1980), *Jak czytać utwory fabularne?*, Warszawa. | Jakobson, R. (1973a), *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes*, w: R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris. | Jakobson, R. (1973b), *Une microscopie du dernier «Spleen» dans «Les Fleurs du mal»*, w: R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris. | Jakobson, R. (1989), *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, przeł. A. Tanalska, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór i red. M. R. Mayenowa, t. 2, Warszawa. | Jakobson, R., Waugh, L. (1989), *Magia dźwięków mowy*, przeł. A. Tanalska, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór i red. M. R. Mayenowa, t. 1, Warszawa. | Kristeva, J. (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris. | Saussure, F. de (2013), *Anagrammes Homériques*, ed. P.-Y. Testenoire, Limoges. | Starobinski, J. (1971), *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris. | Testenoire, P.-Y. (2013), *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, Limoges. | Tzara, T. (1991), *Le secret de Villon*, w: T. Tzara, *Oeuvres complètes*, vol. 6, Paris.

ANEGDOTA

Ten ludzki, arcyludzki gatunek, kojarzony z lekką opowieścią o tym, co słychać u innych, miał mroczne początki. I ojca założyciela. A zaczęło się tak…

W drugiej połowie V w. Prokopiusz z Cezarei pracował nad monumentalną, ośmioksięgową *Historią wojen*, sławiącą geniusz wojenny jego protektora Belizariusza i politykę cesarza Justyniana; poświęcił mu jeszcze dzieło *O budowlach*, gloryfikujące rozmach projektów architektonicznych. I powstał pomnik trwalszy niż ze spiżu, ale czterysta lat później autor leksykonu, znanego jako *Biblíon Súda*, natrafił w jakimś klasztorze na pozbawiony tytułu rękopis, w którym Prokopiusz zaprzeczał wcześniej postawionym tezom.

Dowodził bowiem, że „cała wieczność okazałaby się za krótka, by opisać zbrodnie i niegodziwości" Justyniana, że był on „demonem w ludzkim ciele" i miał na sumieniu „dziesiątki milionów ofiar". „Chętnie czynił zło, łatwo ulegał wpływom, był typem człowieka, o którym mówią «dureń i łajdak». Sam nigdy nie mówił ludziom prawdy, w słowach i czynach powodował się podstępnymi intencjami". A cesarzowa? „Do pewnego czasu, zanim dojrzała, Teodora nie mogła spać z mężczyzną jak dorosła kobieta, ale już wtedy uprawiała niejako męskie stosunki z różnymi łajdakami – i to niewolnikami, którzy towarzysząc swym panom do teatru, wykorzystywali okazję na tego rodzaju bezeceństwa; i dużo czasu spędzała w burdelu, wystawiając swe ciało na te sprzeczne z naturą praktyki. Kiedy zaś wyrosła i była już zupełnie dojrzała, przyłączyła się do kobiet na scenie i natychmiast stała się jedną z tych kurtyzan, o których dawniej mówiono, że są w «piechocie»; nie grała na flecie ani na lirze, nie uprawiała nawet sztuki tanecznej, po prostu sprzedawała swe wdzięki pierwszemu lepszemu, całe niemal ciało wystawiając na sprzedaż". Dostało się też Belizariuszowi i jego połowicy…

Inwentaryzujący rękopisy bibliotekarz nie wiedział, co począć z alternatywną wersją historii, więc wpisał ją w rejestr jako Ἀνέκδοτα, co znaczyło wówczas ‘dzieła niewydane’. Intymny charakter tekstu, język zbliżony do potocznego i swobodna kompozycja przylgnęły też do przypadkiem nadanego tytułu, choć etymologicznie sprawy mają się trochę inaczej. Ἀνέκδοτα (*anékdota*) jest zbitką rozmaitych sensów. Trzon

stanowi czasownik δίδοvai (*dídonai*) – ‘dawać’, ale blisko jest też do rodziny δίνω (*díno*), δίναο (*dínao*), sygnującej ‘ruch’, ‘wirowanie’, ‘powiewanie’, ‘wymachiwanie w koło’, które hamuje nieco cząstka -ἐκ- *(-ek-*), bo może modulować znaczenie w zależności od sąsiednich głosek i miejsca w zdaniu, wskazując zmianę, oddzielenie, a nawet odwracanie (ἐκ-δίδοvai – *ekdídonai* – ‘oddawać’, ‘odbierać’). Swobodne poruszanie całkowicie już gasi partykuła ἀv, która w grece używana jest ze wszystkimi czasownikami, by ograniczać ich zasięg, powstrzymywać lub sygnalizować możliwość zdarzenia w aspekcie niedokonanym (np. ἀν-εκ-δι-ήγητος – *an-ek-di-égetos*, ‘niewysłowiony’, ἀν-έκ-δρομος – *an-ék-dromos*, ‘nieunikniony’). Tak więc pisma określone jako ἀν-έκ-δοτα (liczba mnoga rodzaju nijakiego od ἀνέκδοτος) rozumieć można jako opowieści ‘zatrzymane w wirowaniu’, czy może nawet ‘uchwycone w locie’ (metaforycznie pojawia się ἀνέκδοτος, *anékdotos* u Cycerona, który za Diodorem Sycylijskim określa tak dziewczynę niewydaną za mąż; Bańkowski). W tym ujęciu dzieło Prokopiusza łapie życie w jego intensywnym trwaniu i zatrzymuje na stronie.

Nie miał tej świadomości – choć czuł pismo nosem – pierwszy wydawca, bibliotekarz watykański Nicolaus Alemannus, który wieki później odnalazł Ἀνέκδοτα (*Anékdota*) w Bibliotece Watykańskiej i w 1623 r. opublikował w przekładzie łacińskim jako *Historia arcana* (pol. tyt. *Historia sekretna*). Tekst wywołał konsternację historyków, a choć nowy tytuł się przyjął, poprzedni nie został zapomniany i dał początek gatunkowi skupiającemu opowieści dotyczące intymnego życia ludzi sprawujących władzę. Plon stanowią powstające wówczas głównie we Francji satyry polityczne: Varillasa *Anecdotes de Florence, ou l’histoire secrète de la maison de Medicis. Par le sieur de Varillas* (1685), *Les anecdotes de Suede, ou Histoire secrette des changemens arrivés dans ce royaume, sous le regne de Charles XI* (*Swedish Anecdotes*; anonimowy tekst z końca XVII w., wydany w 1716 po francusku, później po angielsku, niemiecku, szwedzku), Sébastiena-Rocha Nicolas, zwanego de Chamfort, *Anegdoty i charaktery*, którymi zachwycał się Tadeusz Boy-Żeleński w 1933 r., przekonując, że „gdyby wszystko z owego schyłku XVIII wieku zaginęło, dałoby się odtworzyć go sobie z tych anegdot Chamforta, równie celnie dobranych jak świetnie zredagowanych. Król, dwór, duchowieństwo, wielki świat, kobiety, finanse, polityka, intrygi, fawory – wszystko przeplatane tą samą pesymistyczną filozofią, ale mniej

tu nużącą, bo bardziej odżywioną faktem i rozjaśnioną dowcipem. Koniec epoki, ginący świat – i ginący sprawiedliwie! Ten tom anegdot stał się dokumentem".

Historia to zatem, ale nieoficjalna, obserwowana przez dziurkę od klucza, momentami podglądana kronika tego, co nieujawnione, stąd niesamowita popularność i pewnego rodzaju kosmopolityzm, który otwarł przed *anecdote* wrota rozmaitych języków. Do polskiego trafiła najprawdopodobniej z Francji, choć bez kontekstu dzieł założycielskich. Niemal od razu wymknęła się poza dwór i politykę, skupiając w sobie wir plebejskiego życia, co pozbawiło ją aury skandalu. Wtórnie zaczęto tak nazywać funkcjonujące oddzielnie opowieści sowizdrzalskie, *Fraszki* i *Apoftegmata* Jana Kochanowskiego, wydane ok. 1650 r. *Facecye polskie żartowne a trefne powieści biesiadne* czy też humorystyczne fragmenty dłuższych dzieł, np. urywki *Opisu obyczajów za panowania Augusta III* Jędrzeja Kitowicza i *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska, a nawet publikowane anonimowo lub pod pseudonimem wyimki ze wspomnień i dzienników, gdyż „nie zdawało się i tych drobnych kłosków w ścierni zostawiać; owszem, mniemali: że iak każda Przodków pamiątka bywa potomkom wdzięczna i miła, tak i w tey znaydą upodobanie. Ani to bez przyczyny, gdy sama starożytność pilnie zachowywała przyszłym wiekom o mężach, których imię godne było w nich nieśmiertelnie kwitnąć, szczegóły bądź najlżejsze, nawet nie wzgardziła wspomnieć o brodawce Cycerona" (Grabowski).

Ta niezwykła wprost pojemność tematyczna, skupienie na detalu, biesiadna jowialność i dowcip znalazły wydźwięk w niespotykanej na skalę europejską podmiance „k" na „g" w polskiej anegdocie (już u Mickiewicza pojawia się dwojaki zapis). U schyłku XIX w. pracujący w dziale redakcji starożytności *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* Tomasz Siemiradzki odnotował funkcjonujące wówczas w Niemczech znaczenie anegdoty obejmującej „utwory greckich lub łacińskich autorów, które już po ogłoszeniu drukiem wszystkich bardziej znanych pomników starożytnej literatury, na nowo odkrywano lub wydobywano z zapomnienia i po raz pierwszy drukowano". Odbijają się w tym losy *Historii sekretnej*, co redaktor uściśla, wskazując na teksty, „których treścią były mniejszej wagi fakta i szczegóły historyczne, dotyczące przeważnie życia prywatnego znanych w dziejach osób", i zdarzenia „umyślnie

pominięte przez historyków w poważnym stylu", które „tułały się bądź w ustnej tradycji, bądź w ulotnych pisemkach", by ostatecznie wpisać się w obieg literacki jako „drogocenne źródła z pierwszej ręki".

Wioletta Bojda

BIBLIOGRAFIA Boy-Żeleński, T. (1933), *Od tłumacza*, w: S. R. N. de Chamfort, *Charaktery i anegdoty*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa. | Brückner, A. (1896), *Ze staropolskich anegdot i przypowieści*, [b.m.]. | Chamfort, S. R. N. de (1933), *Charaktery i anegdoty*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa. | Grabowski, A. (wybór) (1819), *Krótkie przypowieści dawnych Polaków, czyli apophtegmata, Anekdoty, odpowiedzi dowcipne i ucinki satyryczne, zdania moralne, opisy i porównania piękne, itp. z rzadkich dzieł i rękopismów oyczystych zebrane*, Kraków. | Jankowski, P. (1847), *Anegdoty i fraszki doznanej usypiającej własności przez Komitet Medyczny sprawdzone i aprobowane: drużyna zbierana*, Wilno. | Kempa, A. (wybór i oprac.) (1989), *Bigos hultajski, czyli dawne facecje i anegdoty polskie*, Łódź. | Kuchowicz, Z. (oprac.) (1961), *Anegdoty, facecje i sensacje obyczajowe XVII i I-szej poł. XVIII wieku*, Łódź. | Prokopiusz z Cezarei (1969), *Historia sekretna*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Konarek, Warszawa. | Przybyła-Dunin, A. (wybór i oprac.) (2013), *Proza folklorystyczna u progu XXI wieku (bajka ludowa, legenda, anegdota). Materiały*, Chorzów–Katowice. | Wójcicki, K. (1843), *Obrazy starodawne*, Warszawa.

ANTOLOGIA

„Epoka nasza jest epoką antologii" – obserwacja Władysława Tatarkiewicza z przełomu lat 70. i 80. ubiegłego wieku pozostaje wciąż aktualna. Antologia, pomyślana jako wybór tekstów (lub ich fragmentów), wydaje się formą szczególnie atrakcyjną w czasach, gdy niemal na każdym kroku zmagamy się z gwałtownym przyrostem informacji – także w dziedzinach pozaliterackich (antologie dzieł naukowych, muzycznych, filmowych, produkcji telewizyjnych itd.).

Termin został wprowadzony do języków europejskich (ang. *anthology*, fr. *anthologie*, niem. *Anthologie*, ros. антология) za przykładem greki (ἀνθολογία, *anthología*) i oznacza dosłownie „zbiór kwiatów" (gr. *ánthos* – 'kwiat' i *logía* – 'zbiór, kolekta', od *légein*, w pierwotnym znaczeniu 'zbierać', 'wybierać', w późniejszym, pohomeryckim – 'mówić', 'opowiadać'). Nawiązuje tym samym do praktyk dawnych społeczności łowiecko-zbierackich, gromadzących owoce, grzyby, zioła czy drewno na opał – z tym jednak zastrzeżeniem, że kwiaty zbierane są przede wszystkim dla zaspokojenia potrzeb estetycznych. Dobrze przygotowany „bukiet" stanowić miałby fragment (*pars pro toto*) niedostępnej, choć oczywiście pożądanej całości, końcowy efekt procesu kompletowania tego, co pozostawało rozproszone. Forma ta jednak nie tyle zbiorem bywa, ile przemyślanym wyborem. Prezentuje zjawiska istotne dla portretowanej kultury – sam „kwiat" twórców i „kwiat" ich tekstów. „Kwiat" zaś rozumiany bywa metaforycznie: jako „ozdoba" (gr. *ánthos* – 'kwiat', ale też 'to, co najlepsze, najcenniejsze, najświetniejsze'), część szczególnie wartościowa (łac. *flos poetarum* – 'kwiat', 'wybór', 'elita poetów').

Słowa i kwiaty zestawiali już starożytni Grecy. „Ogrody z liter i słów – mówi o retorze Sokrates, bohater Platońskiego *Fajdrosa* – dla własnej zabawy będzie obsiewał i pisał […]. Rozkosz będzie miał patrzeć, jak te kwiaty kwitną". Chociaż terminem „antologia" posłuży się dopiero średniowiecze, „kwiaty zbierają już wcześniej starożytni kolekcjonerzy epigramatów – miłośnicy utworów drobnych, ocalanych być może właśnie ze względu na niewielkie rozmiary. Jeden z pierwszych znanych dziś antologistów, piszący po grecku Syryjczyk, Meleager z Gadary, ok. 70 r. p.n.e. prezentuje efekty swojej pracy, znane pod nazwą *Stephanos* (gr. 'wieniec', 'girlanda'), jako „wieniec uwity ze słów pięknych" (za: Kubiak).

Nie poprzestaje przy tym na ogólnikach, lecz przyporządkowuje poszczególnym autorom osobne „herby" roślinne. „Te identyfikacje – pisze Zygmunt Kubiak – oparte są przeważnie na zasadach, których dorzeczność jest dla nas księgą zamkniętą. Na przykład poezja Moiro to lilie, Erinny – krokus, Leonidasa z Tarentu – bujne kiście bluszczu, Damadetosa – ciemny fiołek, Kallimacha – mirt…". Koncept przeszło wiek później, ok. 40 r. n.e., powróci w nowej odsłonie – w „wieńcu" epigramatów Filipa z Tessaloniki. Plony pracy Meleagra i Filipa, a także kolejnych zbieraczy w ogrodach poetów, zwłaszcza Agathiasa zwanego Scholastykiem, ok. 900 r. n.e. złożone zostaną w osobną antologię przez bizantyjskiego mnicha Konstantinosa Kephalasa, ta zaś stanie się podstawą wyboru znanego dziś jako *Antologia palatyńska*. Zanim jednak manuskrypt antologii zostanie odkryty w 1606 r. w Bibliotece Palatyńskiej w Heidelbergu, jej sławę uprzedzi w Europie skrócony wybór epigramatów Maksymusa Planudesa, bizantyjskiego zakonnika i filologa, żyjącego na przełomie XIII i XIV w.

14

Z czasów starożytnych nie zachował się żaden „katalog kwiatów” literatury łacińskiej, chociaż różni pisarze wzmiankują o wyborze utworów erotycznych, przygotowanym w czasach Augusta. Część plonów poezji

łacińskiej zbierze Scaliger (*Catalecta Veterum Poetarum*, 1573), a potem m.in. Piotr Burmann Młodszy (*Anthologia Veterum Latinorum Epigrammatum et Poematum*, 1759–1763). W średniowieczu zaś powstają liczne wybory pism Ojców Kościoła (rzadziej innych autorytetów) i wypisy sentencji moralnych, zwane „florilegiami" (m.in. dzieło Jana ze Stoboi z VI w.). *Florilegium*, jako złożenie nowołacińskie, jest niemal powtórzeniem, językową kalką określenia greckiego – odsyła do czasownika *legere* – 'zbierać (zwłaszcza owoce)'; 'gromadzić'; 'wybierać'; 'czytać'; i do rzeczownika *flos* – 'kwiat'; 'ozdoba'; 'blask'. Ten ostatni przypomina też o istotnej dla antologii tradycji retorycznej. Mianem *flos* określano bowiem taki rodzaj ozdobności (*ornatus*) dzieła, która nastawiona była na *varietas*, tj. przyjemną 'różnorodność'. „Wypowiedź literacka – zastrzega Cyceron – to wypowiedź jakby ukwiecona pełnią słów i myśli" (za: Lausberg). Stefania Skwarczyńska skłonna jest widzieć w *varietas*, zakładającej wielość, różność i niewspółmierność składników dzieła, czynnik rozstrzygający o specyfice wszystkich form sylwicznych, a więc także antologii.

Nazwą ἀνθολογία (*anthología*), oznaczającą wybór, posługuje się już w pełni świadomie główny bohater jednego z dialogów Lukiana z Samosat (II w.), przy czym kontekst wskazywałby na praktykę tworzenia antologii o wyraźnym piętnie autorskim. Lukian traktuje wypisy z dzieł cudzych lekceważąco, chodzi mu raczej o wartość dodaną, wynikającą – jak dowodzi Iwona Słomak – „z inwencyjnych zdolności twórcy «bukietu» zależnych częściowo od jego bogatej erudycji, a także [...] talentów kompozycyjnych. Owe cudze myśli stanowią tutaj materię oryginalnego dzieła antologisty".

Polszczyzna, raczej odporna na grecki źródłosłów, przyswaja wyraz „antologia" dopiero w drugiej połowie XVIII w., za pośrednictwem języka francuskiego i niemieckiego. Wcześniejsze użycia są sporadyczne. Jeszcze w XVII w. najznamienitszy „zbiór kwiatów" poetyckich, pielęgnowany przez dwa pokolenia Trembeckich (Jana Jakuba Ryniewicza-Trembeckiego i jego syna Jakuba Teodora), nazwany zostaje „wirydarzem" (*Wirydarz poetycki*, 1675), od łac. *viridarium*, bogatego w roślinność, starannie utrzymanego ogródka w obrębie przyklasztornych dziedzińców. Słowo „antologia" pojawi się w tytułach publikacji dopiero na przełomie XIX i XX w., zastępując stopniowo „ogrody", „kwiaty", „kwiatki", a także „spiżarnie", „szkatuły", „kufry" czy „skarbczyki". W tym samym czasie

w słownikach przedrukowywana będzie jeszcze wartościująca definicja formy, autorstwa Lindego: „wybór najpiękniejszych miejsc z pisarzów”.. I chociaż nie przyjmą się w polszczyźnie zarejestrowane przezeń złożenia wyrazowe: „kwiato-zbiór”, „kwiatosłów”, „kwiatozbieracz”, w świadomości językowej antologistów właśnie „zbiór kwiatów” utrwali się jako poręczna i celna metafora. Jej kształt modyfikowany będzie w zależności od aktualnego kanonu estetycznego i celu publikacji. Raz w cenie są bowiem starannie pielęgnowane ogrody, innym razem – rabaty nieplewione; dla jednych liczy się uroda, dla innych reprezentatywność wyboru – to zaś przymusza, by „nie tylko dać oderwane kwiaty […], ale i te części rośliny, które do lepszego jej poznania i oceniania są niezbędne” (Kraszewski).
Antologia, popularna zwłaszcza w dobie zinstytucjonalizowanej kultury (m.in. w okresie socrealizmu), zazwyczaj nastawiona na selekcję tekstów wcześniej ogłaszanych, na zadania pedagogiczne, popularyzatorskie oraz ideologiczne, z dużym powodzeniem rozwija się również w czasach wolnego rynku. Widać tu jednak pewną odmianę: poza tradycyjnym wyborem z dokonań „więcej niż trzech” piszących (Borkowska) antologiami nazywane są wypisy z dzieł jednego autora, tzw. autoantologie, ale – co ciekawe – także wybory przygotowywane przez osobę inną niż twórca prezentowanych utworów (*Antologia poezji* Kaczmarskiego). Uwaga czytającego kieruje się zatem w stronę antologisty. Jego pozycja, wzmocniona prawem copyrightu, wydaje się – zwłaszcza dzisiaj – bliższa statusowi autora-kreatora, co widać już na okładkach współczesnych antologii. Nazwisko osoby układającej „bukiet” coraz częściej widnieje w miejscu zarezerwowanym od końca XIX wieku dla nazwiska twórcy dzieła (autora). Dosyć wyraźnie wzrasta też liczba wyborów autorskich i e-antologii. Uzasadnieniem tego zjawiska wydaje się rozpad kanonu i rozproszenie ośrodków opiniotwórczych, skutkujące tworzeniem własnych, niczym nieograniczonych rankingów osobistych. Dodać do tego trzeba by również sukces kultury cytatu, dowartościowanie powtórzeń, popularne internetowe „zbieractwo”, wreszcie – aktywizację odbiorcy jako użytkownika sieci. Wszystko to wydaje się sprzyjać *varietas* – bliskiej „bukietom” wielobarwności.

Magdalena Kokoszka

BIBLIOGRAFIA Borkowska, W. (1956), *Katalog alfabetyczny*, w: *Bibliotekoznawstwo naukowe z uwzględnieniem dokumentacji naukowo-technicznej*, red. A. Łysakowski, Warszawa. | Di Leo, J. R. (ed.) (2004), *On anthologies: Politics and Pedagogy*, Lincoln, NE. | Eustachiewicz, M. (1975), *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki", z. 3. | Fraisse, E. (1997), *Les anthologies en France*, Paris. | Kaczmarski, J. (2012), *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa. | Kokoszka, M. (2011), *Kolekcja literacka*, w: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych" Tymoteusza Karpowicza*, Katowice. | Kraszewski, J. I. (1884), *Słowo wstępne*, w: *Złota przędza poetów i prozaików polskich*, t. 1, red. P. Chmielowski, S. Krzemiński, Warszawa. | Kubiak, Z. (1978), *Wstęp*, w: *Antologia palatyńska*, oprac. i przeł. Z. Kubiak, Warszawa. | Maleszyńska, J. (1984), *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*, „Pamiętnik Literacki", z. 1. | Platon (1958), *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa. | Skwarczyńska, S. (1970), *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, w: eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa. | Słomak, I. (2017), *Ἀνθολογία w czasach antycznych i późniejsza recepcja pojęcia; europejskie anthologiae nowożytne (rekonesans)*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice. | Smulski, J. (2008), *„Epoka antologii". Pendant do pewnego hasła słownikowego*, w: *Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. I. Hübner i in., Łódź. | Smulski, J. (2010), *Antologia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", nr 1–2. | Sommer, M. (2003), *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa. | Tatarkiewicz, W. (1980), *Przedmowa*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wybór I. Wojnar, Warszawa. | Ulicka, D. (2015), *Przemoc czytanek. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, Warszawa.

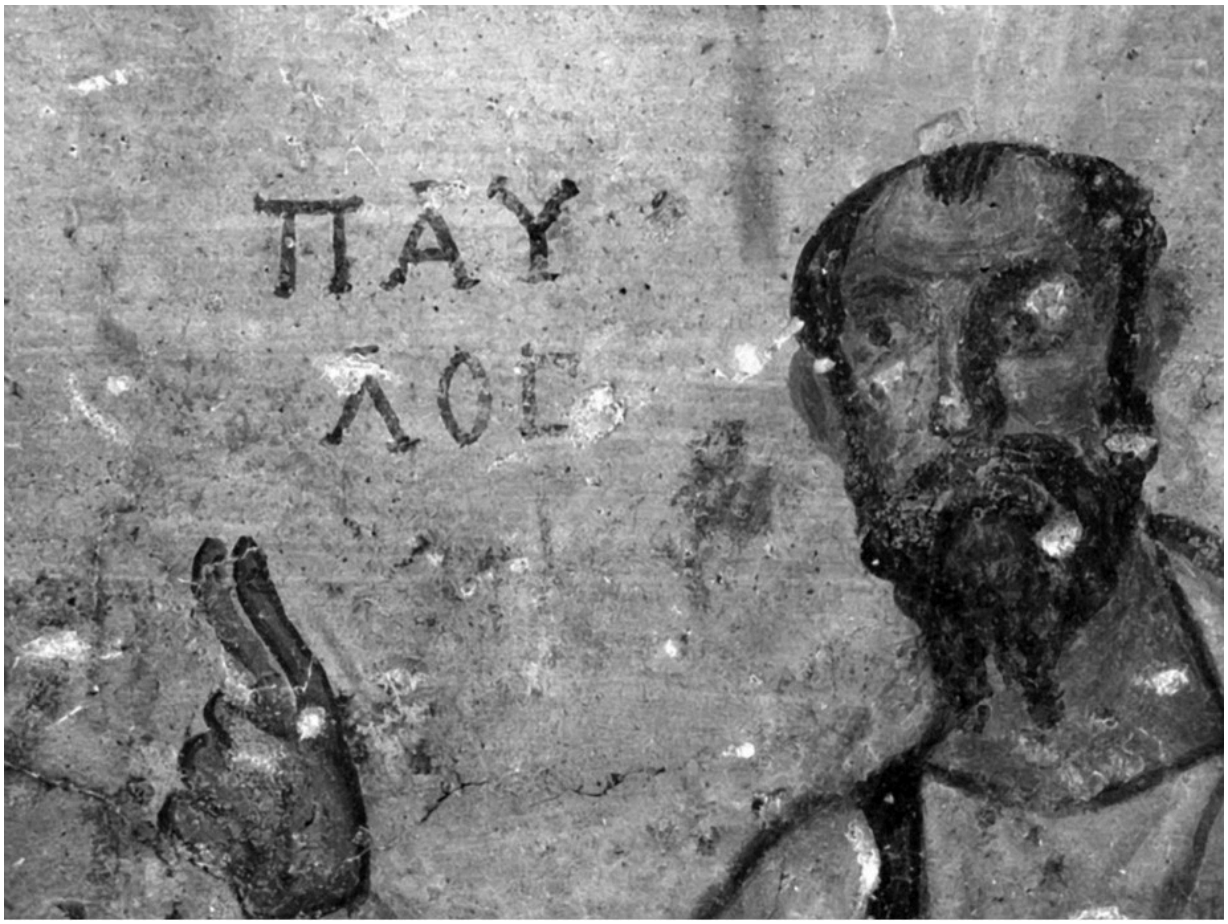
APOKALIPSA

Praindoeuropejski temat *kêl-*, od którego poprzez grecki czasownik καλύπτω (*kalypto* – ‘zakrywam’) pochodzi nazwa tego rdzennie hebrajskiego gatunku, jako temat wyrazowy lub jego fragment odkryć można w wielu językach europejskich. Mieni się w nich znaczeniami obejmującymi pojęcia tak różne (i tak istotne), jak ‘kolor’ (‘coś pokrywającego, zewnętrznego’), ‘okultystyczny’ (z łaciny – ‘sekretny’), ‘hełm’ (z języków germańskich), ‘sala’ (z sanskrytu – ‘sala’, ‘schron’), ‘Valhalla’ (w językach nordyckich miejsce pobytu poległych wojowników) czy ‘eukaliptus’ (siedemnastowieczny neologizm nowołaciński pochodzenia greckiego dla rośliny o ‘dobrze ukrytych’ pąkach).
W grece starożytnej pochodzą od niego wyrazy: *kalybe* – ‘chata’; *kalyfe* – ‘powódź’, ‘zalany teren’; oraz znaczące imię nimfy Kalypso – ‘ukrywającej’ na swej wyspie Odyseusza i jego towarzyszy. Z form częściej używanych: *kallyma* to ‘zasłona’, a *kalypter* – ‘rodzaj futerału, pochwy’. W językach tocharskich spokrewniony z tematem *klept* – ‘kraść’. Wreszcie forma czasownikowa z przyimkiem ἀπό (*apó* – ‘z’, ‘od’): ἀποκαλύπτειν (*apokalýptein* – ‘odsłaniać’) w Septuagincie stanowić będzie jeden z odpowiedników hebrajskiego גלא (*gala* – ‘objawiać, odsłaniać’), używanego w odniesieniu do prorockiego objawiania obrazu nieba, woli Bożej, przyszłych wydarzeń na ziemi aż do końca świata. Apokalipsa jest więc etymologicznie przede wszystkim gestem odsłonięcia, rzutem oka w zaświaty, przeniknięciem koloru, ujawnieniem sekretnego, odkryciem eschatologicznych pąków nowego świata. Nazwa gatunku pochodzi od pierwszego słowa, określenia tematu dzieła św. Jana (*Objawienie Jezusa Chrystusa*), co wiąże go z chrześcijaństwem. Literaturze hebrajskiej jednak znany jest on co najmniej od połowy II w. p.n.e., jako że za pierwszą (i jedyną) apokalipsę Starego Testamentu uznaje się Księgę Daniela. Fakt, że to właśnie w okresie rewolty machabejskiej, podjętej w reakcji na próbę hellenizacji ludności Judei przez rządzących nią Seleucydów, żywo rozwija się apokaliptyka (powstają m.in. niekanoniczne apokalipsy Henocha, apokalipsa tygodni), wynika z dążności narodu wybranego do usunięcia szoku poznawczego spowodowanego przez okrutne prześladowania. Psychologicznie apokalipsy stanowią próbę przeniesienia dnia sprawiedliwości w eschatologiczną przyszłość. Poza wizją sądu rozwijane

są w nich m.in. koncepcja nieśmiertelności duszy oraz angelologia, wizja zbawienia i potępienia. Nastroje apokaliptyczne utrzymywały się aż do I w. n.e., kiedy podobny niepokój odczuwała m.in. sekta esseńczyków. Dziedziczyły go ruchy millenarystyczne (od rozumianej dosłownie koncepcji tysiąca lat królestwa Bożego na ziemi, zaczerpniętej właśnie z Apokalipsy).

Żydowskie pochodzenie gatunku przejawiać się będzie m.in. w postaci matematycznej symboliki stosowanej w tekstach, opartej na kabalistycznych tradycjach gematrii i temury (anagramatyki imion Boga), zakorzenionych w matematycznej funkcji alfabetu hebrajskiego. Każdej z liter przypisana jest wartość liczbowa, a gematria szuka ukrytych zależności pomiędzy wyrazami o tej samej wartości. Jednocześnie apokalipsa jest kolejnym punktem odejścia od sakralnego czasu kołowego ludów pierwotnych, stanowi więc dopełnienie historii stworzenia.

Fundamentalna trudność, jaką dzieli apokalipsa z innymi pismami mistycznymi, wynika z faktu, że wyrażać ma doświadczenia niezakorzenione w codziennej rzeczywistości nie tylko odbiorców, lecz także samych autorów. Odwiedzani przez anioły, doznający wizji w stanie skrajnego wyczerpania lub deprywacji snu, głosiciele apokalipsy mierzą się z problemem przekazu obrazów i spraw, które wykraczają poza ich zdolność werbalizacji, a niejednokrotnie również konceptualizacji. Sedno problemu stanowi totalne doświadczenie rozumianego atemporalnie lub synchronicznie „teraz" wieczności w Bogu (Nowe Jeruzalem, niebo) wraz z próbą przełożenia go na struktury czasowe języka i myślenia doczesnego. Trudność gatunku nie wynika zatem z języka, ale z jego przedmiotu – wizji kataklizmów, końca świata, sądu ostatecznego i potępienia grzeszników, a zarazem nastania nowego ładu.



15

Jednocześnie specyfika apokalipsy czyni z niej tekst przeznaczony dla wąskiego grona odbiorców, potrafiących zinterpretować gęsty zbiór symboli i rytuałów. Stąd również skłonność do gnozy, rozumianej jako odrzucenie świata materialnego i ezoteryczność przekazu. Elementy strukturalne, takie jak mistyka liczb, stron świata, symbole zwierzęce itd., stanowią próbę wyrażenia za pomocą języka – z natury osadzonego w familiarnym, ziemskim doświadczeniu – treści radykalnie nieznanych: przyszłości i transcendencji. Kondensacja znaczeń i planów (historycznego, eschatologicznego, indywidualnego i ogólnoludzkiego) wymusza niejako zastosowanie środków artystycznych, mimo że funkcja poetycka odgrywa tu mniejszą rolę niż informacyjna czy impresywna, wyrażająca apel moralny, by wytrwać we właściwej postawie etycznej.

Współczesna fascynacja gatunkiem w mniejszym stopniu wynika z religijności niż ze zbiorowo odczuwanego niepokoju. Na przeczucia nadchodzącego końca nakłada się dojmująca nieufność wobec języka niezdolnego już przekazać tego, co najistotniejsze. Szczególnie w objawieniu wg św. Jana apokalipsa staje się źródłem motywów, wzorcem wyrażania, zasobem symboli dla twórców, którzy mają odwagę wyrażać niewyrażalne. Prócz oczywistych związków z katastrofizmem, także *stricte* wojennym, w obrazowaniu apokaliptycznym szukać można istotnych źródeł symbolizmu oraz – poprzez senną wizyjność – pokrewnego psychoanalizie nadrealizmu. Współcześnie, rozumiana wąsko, jako wizja końca świata, przenika nie tylko do literatury, lecz także do malarstwa i filmu.

Michał Szczurowski

BIBLIOGRAFIA *Apokalipsa św. Jana* (2010), Poznań. | Himmelfarb, M. (2010), *The Apocalypse. A Brief History*, West Sussex. | Pokorny, J. (1989), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern. [Tekst dostępny on-line: http://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/ielex/PokornyMaster-R.html; dostęp: 10.05.2016]. | Torrey Ch. C. (1906), *Apocalypse*, w: *Jewish Encyclopedia*, New York and London. [Tekst dostępny on-line: http://www.jewishencyclopedia.com/articles/1642-apocalypse; dostęp: 10.05.2016].

APOKRYF

Pierwotnie apokryfami określane były powstające u schyłku starożytności i w pierwszych wiekach naszej ery ezoteryczne pisma religijne żydowskie i wczesnochrześcijańskie, uchodzące za objawione, przeznaczone dla wtajemniczonych i zastrzeżone dla wybranych wyznawców. Wedle definicji apokryfy to księgi religijne starożydowskie i starochrześcijańskie, powstające od II w. p.n.e. do VI w. n.e., które posługują się formą i stylem biblijnym, ale nie są zaliczane do pism natchnionych i nie należą do kanonu Pisma Świętego. Proces ustalania kanonicznej zawartości Pisma Świętego trwał kilka stuleci, wyłaniał się w toku długotrwałych debat religijnych, a finalizował w trakcie sporów okresu reformacji. W 1546 r. na Soborze Trydenckim za zbiór kanoniczny uznane zostały tłumaczenia łacińskie Biblii hebrajskiej i greckiej (Septuaginty), dokonane przez św. Hieronima, zawierające księgi protokanoniczne i deuterokanoniczne. Protestanci nazwą „apokryf" określają księgi deuterokanoniczne, a w odniesieniu do pism apokryficznych stosują termin „pseudoepigrafy". Pierwszy słowa „apokryf" użył Orygenes, ale wyłącznie na oznaczenie pism gnostyckich. Pojęcie apokryfu jako tekstu nienależącego do kanonu Pisma Świętego zostało wprowadzone przez św. Hieronima, który dobitnie podkreślał, że cokolwiek jest poza pismami kanonicznymi, winno być zaliczone do apokryfów. Stanowisko to, wyrastające z troski o zachowanie kościelnej ortodoksji, było odpowiedzią na szerzące się w początkach chrześcijaństwa liczne nurty heretyckiej heterodoksji (gnostycyzmu, enkratyzmu, walentynianizmu, manicheizmu).

Słowo ἀπόκρυφος (*apókryphos*) najczęściej wywodzone jest z greckiej terminologii hellenistycznej, gdzie znaczy 'sekret, wiedzę utrzymywaną w tajemnicy'. Termin ten pochodzi od greckiego słowa ἀποκρύπτω (*apokrýpto*), oznaczającego 'ukryć, schować, zataić, zachować w tajemnicy'. *Apokrýptō* jest złożeniem dwu źródłosłowów ἀπό (*apó*) – 'poza, opodal' oraz κρύπτω (*krýpto*) – 'ukryć, zachować w tajemnicy, utrzymywać potajemnie, sekretnie, podziemnie'. W przeciwieństwie do słowa ἀποκαλύπτω (*apokalýpto*), które znaczy 'zdjąć pokrywę, ujawnić, odsłonić, ukazać, objawić', wyraz *apokrýptō* zamyka pokrywę, zataja, zasłania, ukrywa, chowa w tajemnicy. Określeniem ἀπόκρυφα βιβλία (*apókrypha biblía*) objęte były ezoteryczne księgi różnych sekt religijnych, głównie gnostyckich,

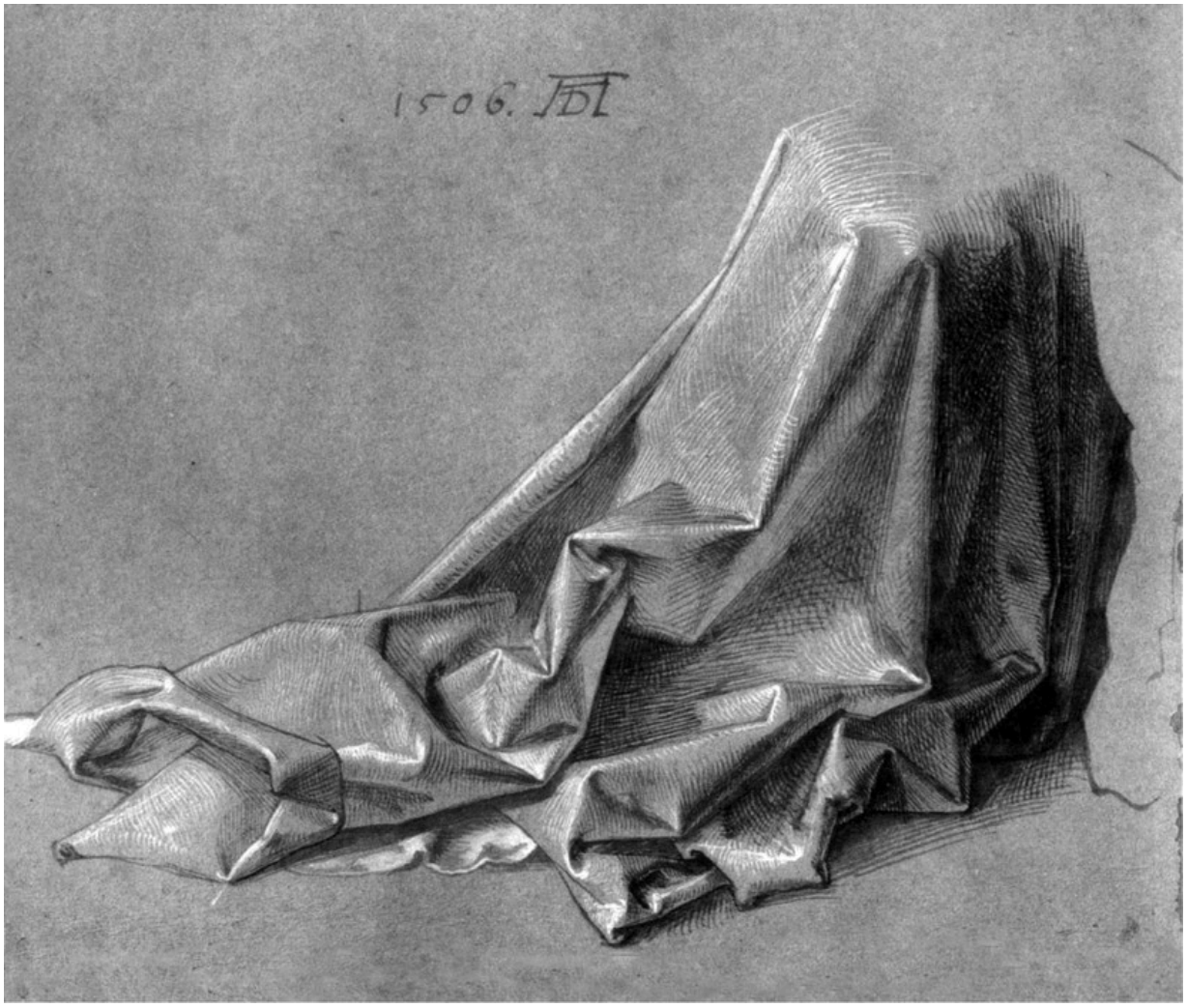
przeznaczone tylko dla wtajemniczonych wyznawców, z czym wiążą się późniejsze określenia: ‘sfałszowany, niepewnego pochodzenia’. Słowem pokrewnym jest ἀπόκριδις (*apókrisis*), czyli ‘odpowiedź’. W dyplomacji bizantyjskiej istniał urząd przedstawicielstwa kościelnego zwany *apokrisiarios* – ‘przynoszący odpowiedź’. Apokryf, w intencji jego autora, również przynosił odpowiedź na niejawne, niewypowiedziane i tajemnicze treści objawienia.

Słowo *apókryphos* jest prawdopodobnie tłumaczeniem jeszcze starszego wyrazu hebrajskiego *gânûz,* czyli ‘ukryty’, pochodzącego od czasownika ‘*gânaz*’ – ‘ukryć’. Talmudyczny termin *gânaz* oznaczał księgi oraz zwoje pism wyłączone z oficjalnego i liturgicznego użycia, przechowywane w niedostępnych skrytkach. Ponieważ w kulturze hebrajskiej ksiąg nie wolno palić, w każdej synagodze znajduje się pomieszczenie zwane *g’nizâh*, w którym przechowuje się zużyte i zniszczone egzemplarze ksiąg, a także te, które zostały wykluczone, niedopuszczone do oficjalnego obrzędu, pozbawione prawa głośnego odczytywania. Kiedy *g’nizâh* była zapełniona, zamurowywano otwór i odprawiano obrzęd pogrzebania. Apokryf w tym sensie oznaczał księgi zdeponowane, zniszczone, zużyte oraz te wycofane, niedopuszczone i pozbawione klauzuli przyzwolenia na obrzędową lekturę.

Wiele apokryfów zaginęło, inne zachowały się we fragmentach, odpisach, przeróbkach i wyjątkach polemicznie przytaczanych przez pisarzy kościelnych. Istotnym wydarzeniem było odkopanie w 1945 r. nieopodal Nag Hammadi biblioteki gnostyckiej ukrytej w wielkim glinianym dzbanie; kolejnym sensacyjnym odkryciem okazały się manuskrypty i papirusowe kodeksy znalezione w grotach niedaleko Qumran w 1947 r.

Do najstarszych pism apokryficznych należą apokryfy Starego Testamentu: apokalipsy, testamenty, poszerzenia ksiąg biblijnych, psalmy, sentencje. Oryginalnie były one pismami pochodzenia żydowskiego, zawierającymi spekulacje teologiczne w kulcie świątynnym i synagogalnym. Dotarły do nas za pośrednictwem Kościołów chrześcijańskich, w postaci zaadaptowanej. Pisma te, traktowane przez pisarzy kościelnych jako zapowiedź działalności Jezusa, były tłumaczone, a jednocześnie poddawane przeróbkom i uzupełnieniom dokonywanym w duchu chrześcijańskim. Stanowiły pomost między myślą starotestamentalną a nową wiarą przyniesioną przez Chrystusa. Apokryfy

Nowego Testamentu: ewangelie, dzieje apostolskie, listy, apokalipsy, miały dopowiedzieć i uzupełnić brakujące informacje na temat życia i cudów Jezusa, Świętej Rodziny, apostołów i obyczajów chrześcijańskich. Stanowią one cenne źródło poznania nurtów heretyckich i wyznawanych w nich tradycji egzegetycznych oraz dogmatów wiary. Apokryfy powstałe do VI w. n.e. określa się w badaniach jako apokryfy właściwe.



16

W średniowieczu i renesansie nastąpił bujny rozwój piśmiennictwa religijnego, któremu obecnie też nadaje się nazwę apokryfów. Były to narracje apokryficzne, romanse duchowne, historie biblijno-apokryficzne, rozmyślania, pasje, żywoty świętych. Kształtowały one religijną

duchowość, ludową obrzędowość misteryjną i tworzyły trwały element kulturowy pierwszych epok chrześcijaństwa. W polskiej literaturze utwory o charakterze apokryficznym były zazwyczaj kompilacyjnymi tłumaczeniami łacińskich pierwowzorów; najczęściej wymieniane są: *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*, zwane *Rozmyślaniem przemyskim*, a także *Ewangelia Nikodema*, *Żywot Pana Jezu Krysta* Baltazara Opeca, *Rozmyślania dominikańskie*, *Sprawa chędoga o męce Pana Chrystusowej*, *Historyja barzo cudna i ku wiedzieniu potrzebna o stworzeniu nieba i ziemie* Krzysztofa Pussmana, *Istoryja o świętym Józefie, patryjarsze Starego Zakonu* czy *Kazania o Maryi Pannie czystej* Jana z Szamotuł.

Schyłek piśmiennictwa apokryficznego nastąpił w XVI w. w wyniku postanowień Soboru Trydenckiego, w aurze sporów religijnych i walk z reformacją. W 1563 r. na 25 sesji Soboru przyjęto ściśle obowiązujące zasady doktryny i dyscypliny kościelnej, w myśl których rozpowszechnianie apokryfów zostało zabronione. Uchwalone postanowienia trydenckie miały zasadniczy wpływ na negatywny sposób pojmowania apokryfów, które zaczęto utożsamiać z tekstami potępianymi przez Kościół. Schyłek XVI w. w zgodnej opinii badaczy stał się momentem wygasania, czy wręcz zamierania narracji apokryficznych. Od tej pory formy apokryficzne niejako przeniosły się z piśmiennictwa religijnego w świat literacki. Do czasów współczesnych apokryfy przetrwały bowiem w twórczości niezliczonych pisarzy, często wybitnych – Dantego, Miltona, Goethego, Tomasza Manna, Joyce'a, T. S. Eliota, Borgesa, Saramago – a wzmożone (i narastające) zainteresowanie pisarstwem apokryficznym obserwuje się w literaturze od końca XIX w.

Badacze zwracali uwagę na żywotność apokryfu, który w swym długim trwaniu wielokrotnie poddawany był przekształceniom i przeróbkom. Ponieważ struktura przekazu biblijnego jest fragmentaryczna i nieciągła, rodziła potrzebę uzupełnienia i dopowiedzenia niejawnych czy utajonych treści Pisma Świętego. Apokryfy – kopiowane, poddawane dogmatycznym przeróbkom, wzbogacane rzekomo objawioną wiedzą – rozwijały się dzięki nowym szczegółom, przypisom i rozszerzeniom biblijnego tekstu. W ich poetyce upatruje się stylistyczną zasadę naśladownictwa i imitacji, co zbliża je do literackiej techniki pastiszu. Tworzyły zatem rodzaj palimpsestu, w którym na warstwy kanonicznego, biblijnego tekstu autor nakładał nieprawomyślne fragmenty apokryficznego fałszerstwa.

Relacja między kanonem a apokryficznym zafałszowaniem stała się podstawą zmodyfikowanego pojęcia apokryfu, stającego się odmianą pastiszu. Pastiszopisarstwo, pojęte jako przekształcenie kanonicznego tekstu zgodnie ze stylistyczną „zasadą apokryfu", uprawiane było już w starożytności. W ten sposób jako późnoantyczne apokryfy wojny trojańskiej odczytywane były utwory *Ephemeris belli Troiani* Dictysa Kreteńczyka i *De excidio Troiae* Daresa Frygijczyka. W tym zmodyfikowanym znaczeniu apokryfu zamiast kanonu Biblii pojawia się pojęcie kanonu jako literackiego archetekstu (w tym wypadku *Iliady* Homera). Można powiedzieć, że apokryf podejmuje i odtwarza w sposób zafałszowany archetekstową fabułę bądź uzupełnia ją o niejawne, przemilczane wątki. Ten szeroki *modus* pojmowania apokryfu bywa często wykorzystywany w literaturze współczesnej, by wymienić *Apokryfy* Stanisława Lema, *Apokryfy* Zbigniewa Herberta z książki *Martwa natura z wędzidłem*, *Apokryfy i fragmenty* Krzysztofa Boczkowskiego, *Kosmografię, czyli trzydzieści apokryfów tułaczych* Jacka Dehnela. W literaturze współczesnej umieszczone w tytule słowo „apokryf" staje się znakiem pozorowania autentyczności lub nieukrywanego zmyślenia. W „apokryficznym" duchu proponowano odczytywać m.in. utwory Witolda Gombrowicza, Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Kuśniewicza, Jerzego Andrzejewskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza. Późniejsza literatura postmodernistyczna, celowo kształtowana przez grę cytatów, parafraz, fragmentów, wyzyskująca pastisz, stylizację, imitację, stała się szczególnie dogodnym polem tworzenia utworów, w których realizowana jest „zasada apokryfu" – nieprawomyślnego, zafałszowanego odtwarzania bądź dopowiadania rzekomo skrywanych treści. Często można spotkać opinię, że w literaturze współczesnej, a zwłaszcza ponowoczesnej, apokryf stał się gatunkiem dominującym. Nie ma jednak co do tego pewności, być może należy tę hipotezę uznać za krytycznoliteracki apokryf.

Joanna Dembińska-Pawelec

BIBLIOGRAFIA Adamczyk, M. (1980), *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań. | Daniel-Rops, H., Amiot, F. (oprac.) (1955), *Apokryfy Nowego Testamentu*, wstęp ks. K. Borowicz, Londyn. | Dembińska-Pawelec, J. (2014), *Apokryfy*

w polskiej poezji współczesnej, „Pamiętnik Literacki", z. 4. | Jakiel, E., Mosakowski, J. (red.) (2015), *W kręgu apokryfów*, Gdańsk. | Michalski, M. (2002), *Dyskurs. Apokryf. Parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk. | Myszor, W. (red.) (2008), *Biblioteka z Nag Hammadi. Kodeksy I i II*, przeł. W. Myszor, Katowice. | Naumow, A. E. (1976), *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław. | Nycz, R. (1993), *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa. | Rubinkiewicz, R. (1987), *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin. | Rubinkiewicz, R. (oprac.) (2000), *Apokryfy Starego Testamentu*, Warszawa. | Rzepka, W. R., Wydra, W. (wyd.) (1996), *„Cały świat nie pomieściłby ksiąg". Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wstęp M. Adamczyk, Warszawa–Poznań. | Starowieyski, M. (red.) (2003), *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie*, cz. 1–3, Poznań–Warszawa. | Starowieyski, M. (red.) (2007), *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2: *Apostołowie*, cz. 1–2, Kraków. | Szajnert, D. (2000), *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa. | Szybowicz, E. (2008), *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Poznań.

APORIA

Jedno ze starożytnych potocznych znaczeń pojęcia ἀπορία (aporía) to sytuacja bez wyjścia. Greckie ἄπορος (*áporos*) to zagubiony na bezdrożu. Gdy aporia trafia na grunt filozofii, przynosi ze sobą obraz właśnie takiej wrogiej, niemożliwej do oswojenia i zagospodarowania przestrzeni, po której przyszło się poruszać myślicielowi. Ostatnio w tym położeniu, niejako na własne życzenie, znaleźli się także literaturoznawcy.

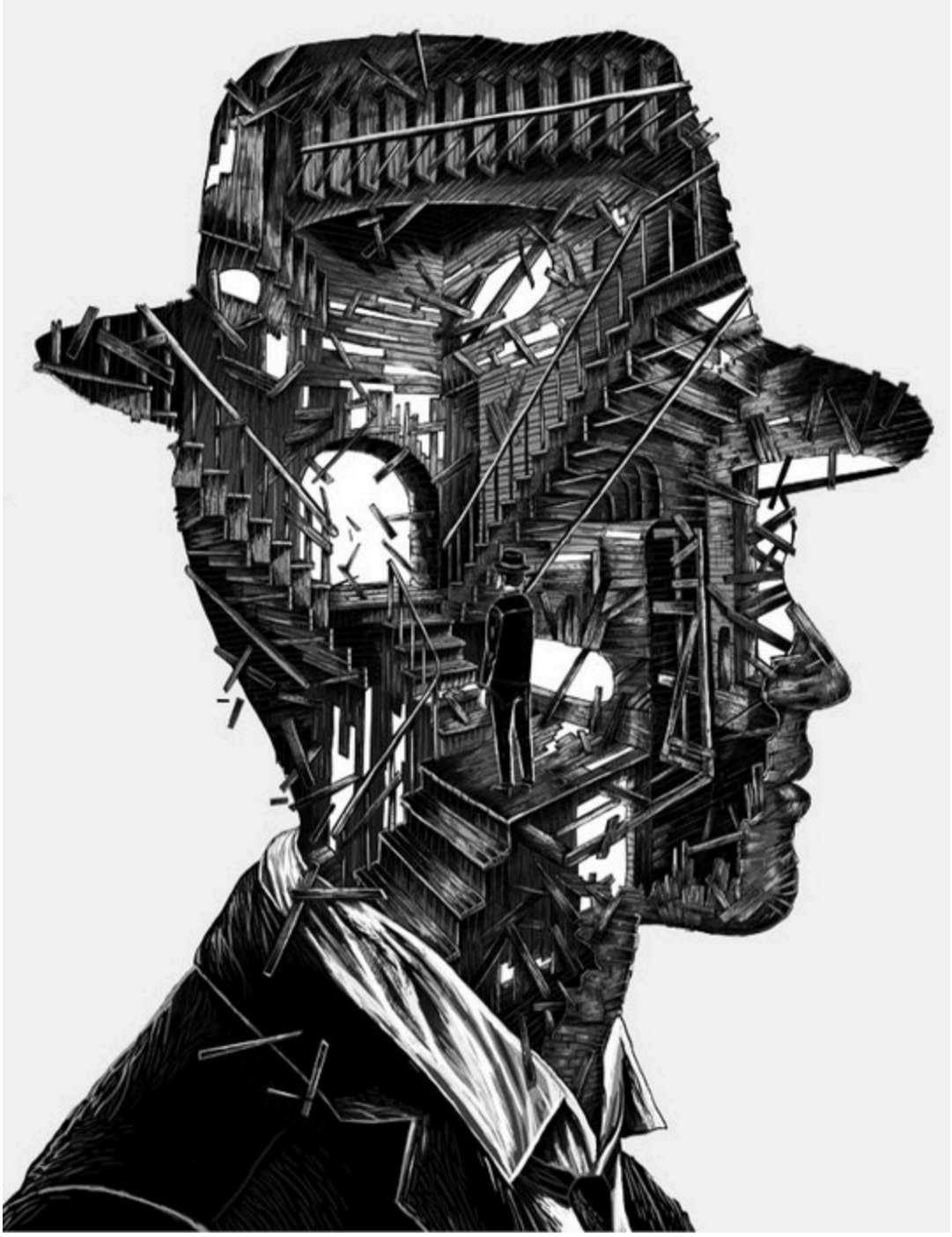
Etymologia greckiego ἄπορος (*áporos*) jest pochodna, przez negację, od formy podstawowej πόρος (*poros*), czyli droga. *Áporos* jako odwrotność drogi znaczy odpowiednio: niemożliwość przejścia oraz tego, który nie zna drogi lub nie potrafi jej pokonać.

W tym rozumieniu klasycznym przykładem *áporos*, czyli zagubionego na bezdrożu, byłby Hamlet ze swoim słynnym dylematem „być albo nie być", który jednocześnie kieruje naszą uwagę ku retorycznemu wykorzystaniu tej kategorii. Strategia zastosowana przez Williama Szekspira, zgodnie z regułami sztuki oratorskiej, nosi właśnie nazwę aporii (w tym kontekście, wedle Lausberga, używanej wymiennie z pojęciem *dubitatio*). Ta figura stanowi jedną z postaci *aversio*, czyli bezpośredniego zwrotu, często w formie apostrofy, który mówca kieruje do swego audytorium, inscenizując stan wahania, w jakim się znalazł. Retor dramatyzuje w ten sposób wypowiedź: podkreślając swoje wątpliwości czy sprzeczne uczucia, próbuje zaangażować słuchacza.

Zostawmy jednak zagubionego retora, który utknął wśród rozterek, i brnijmy dalej, póki to możliwe, bo ślady greckiego *poros* znajdujemy w łacińskim *portus*, określającym dosłownie port, bramę czy wejście, figuratywnie zaś – azyl, miejsce schronienia. Etymologia ta sygnalizuje niebezpieczeństwo związane zarówno z niemożliwością dotarcia do portu, jak ze zbłąkaniem z dala od wypatrywanego schronienia. Przywołuje zatem metaforyczne sensy niepewnej żeglugi, podróżniczej przygody i ryzyka, na jakie wystawia się każdy, kto zdecydował się wypłynąć na szerokie wody myślenia. Ten, kto opuścił azyl jednoznaczności i bezpieczeństwo oczywistych odpowiedzi.

W filozofii greckiej aporia oznaczała sytuację wątpienia, związaną z niemożliwością rozstrzygnięcia sporu ze względu na równowagę sprzecznych argumentów. Szczególną funkcję pełniło to pojęcie

w dociekaniach szkoły eleackiej, wśród sceptyków oraz adeptów szkoły megaryjskiej, parających się tworzeniem i próbami wyjaśnienia paradoksów logicznych i semantycznych (paradoks strzały, paradoks Achillesa i żółwia, paradoks kłamcy). W tej tradycji intelektualnej aporię rozpatrywano jako rodzaj naukowej zagadki. Początek nowemu rozumieniu pojęcia daje Platońska *Uczta* – tu aporia jawi się jako cecha myślenia podmiotu świadomego swojej niewiedzy, więc i swoistej niekompletności (do czego wszak miała prowadzić Sokratejska metoda elenktyczna). W interpretacji Sary Kofman platońską figurą aporii staje się postać Erosa, o którego niezwykłym poczęciu opowiada Sokrates podczas uczty u Agatona, przytaczając z kolei słowa wieszczki Diotymy. Oto w ogrodzie Zeusa z pijanym Dostatkiem (gr. *Poros*), synem Rozwagi, zapragnęła spłodzić potomka Bieda (gr. *Penia*). Wkrótce urodził się Eros, czyli *A-poros*, syn Biedy i Dostatku. Po mieczu i kądzieli odziedziczył nieusuwalną sprzeczność: „Eros to miłość tego, co piękne; przeto musi Eros być miłośnikiem mądrości, filozofem, a filozofem będąc, pośrodku jest pomiędzy mądrością i głupotą. I temu też winne jego pochodzenie. Bo ojciec jego mądry jest i bogaty, a matka niemądra i biedna" (Platon). Po ojcu cechuje Erosa odwaga i bujność filozofowania; jest tęgim myśliwym zarówno w lesie, jak na drogach myślenia. Tymczasem matczyne „geny" skazują go na odmienną egzystencję: „Przede wszystkim jest to wieczny biedak; [...] boso chodzi, bezdomny po ziemi się wala, bez pościeli sypia pod progiem albo przy drodze, dachu nigdy nie ma nad głową, bo taka już jego natura po matce, że z biedą chodzi w parze" (Platon). Sokratejski opis eksponuje niedostatek Erosa (brakuje mu urody, ale też butów, pościeli i dachu nad głową). Bieda skazała go na nieforemność i bezdomność, które jednak symbolizują także wolność i nieograniczoność ludzkiej myśli, co potem tak mocno fascynować miało choćby Nietzschego czy Heideggera. W ujęciu Platona ujawnia się aporetyczna natura myślenia, ulokowanego między biegunami wiedzy i niewiedzy, nadmiaru i braku, siły i słabości, pewności i błądzenia, drogi i bezdroża: „A jest [on] pośrodku pomiędzy mądrością i głupotą" (Platon). Alegoria Erosa podpowiada, że nie da się rozumem okiełznać aporii – sprowadzić jej do paradoksu albo antynomii, czyli sytuacji, kiedy myśl napotyka sprzeczność, którą da się pomyśleć w sposób dialektyczny, tak by możliwe było jej zniesienie na wyższym poziomie rozumowania.



17

Na podobnym przeświadczeniu opierać się będzie drugie życie aporii, które zyskała w dwudziestowiecznej filozofii i teorii literatury, gdy Jacques Derrida uczynił z niej jedno ze znamion dekonstrukcji. Dla autora *Białej*

mitologii aporia jest taką nierozstrzygalnością, której nie da się przekroczyć ani pomyśleć jej rozwiązania, lecz nie uznaje jej za klęskę na drodze myślenia. W szkicu zatytułowanym *Aporias* czytamy: „To niekoniecznie porażka czy paraliż, tutaj myśl ani nie zatrzymuje się przed przeszkodą, ani też jej po prostu nie przekracza". W tak uprzestrzennionym kontekście Derrida wprowadza – zgodnie z etymologią – metaforę samozacierającego się śladu czy samowymazującego kroku, jakże bliską aporetycznego dylematu przejścia i utknięcia w miejscu. W refleksji amerykańskich dekonstrukcjonistów aporia jest momentem języka, w którym zakwestionowaniu ulega jego medium. Dla Paula de Mana oznacza niemożność rozstrzygnięcia pomiędzy retorycznym ukształtowaniem tekstu a jego znaczeniem logicznym – czyli między performatywem a konstatacją, między tym, jak działa tekst, a tym, co oznacza.
Podobnie rozumuje daleka od dekonstrukcji Barbara Skarga: „aporetyczność i paradoksalność są trwałymi elementami myślenia. […] Myśl bowiem jest czuła na sprzeczności, stara się je usunąć, co nie zawsze się udaje. I oto rodzą się alternatywy i opozycje nie do pokonania". Temu jednak, co jest nie do pokonania na gruncie logiki czy filozofii, przychodzi na odsiecz literatura. Lichej kondycji umysłu kapitulującego wobec sprzeczności przeciwstawia potęgę figuracji, przeświadczeniu o poznawczej klęsce – nadzieję na przedstawienie tego, co nieprzedstawialne, a dramatycznemu rozwidleniu ścieżki logosu – afirmację błędnego tropu. Na aporię jako figurę myśli literatura ma bowiem własną odpowiedź pod postacią antylogicznych figur słów: paradoksów, oksymoronów, antytez, antynomii, zeugm czy sylleps – wszelkich tropów, które nie zadowalając się pojęciowym rozmyciem, próbują wyrazić to, przed czym cofa się myślenie. Ta permanentna językowa gra z aporią na zwłokę, retoryczne uchylenie tego, co niewyrażalne, ujawnia z gruntu aporetyczny charakter samej literatury.
W ten oto sposób, krążąc, wracamy do retorycznego ujęcia aporii. Czym byłby moment aporetyczny w języku? Według Agaty Bielik-Robson aporia jawi się jako znak drogowy wskazujący ślepą uliczkę: „«Dalej nie pójdziesz!» – mówi językowi i każe się zatrzymać". Na szczęście literatura nie zwykła przestrzegać przepisów.

Marta Baron-Milian

BIBLIOGRAFIA Bańka, J., Kiepas, A. (red.) (1998), *Aporie sensu – emotywizm i racjonalizm*, Katowice. | Bennington, G., Derrida, J. (2009), *Jacques Derrida*, przeł. V. Szydłowska-Hmissi, Warszawa. | Bielik-Robson, A. (2008), *„Na pustyni". Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków. | De Man, P. (1999), *„...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man..."*, rozm. przepr. R. Moynihan, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie", nr 10/11. | De Man, P. (2004), *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków. | Derrida, J. (1994), *Aporias*, trans. by T. Dutoit, Stanford. | Jaskóła, J., Olejarczyk, A. (red.) (2003), *Prawda a metoda*, cz. I: *Aporie myśli współczesnej*, Wrocław. | Kofman, S. (1983), *Beyond Aporia?*, w: A. Benjamin, *Structuralist Classics*, London. | Platon (2008), *Obrona Sokratesa, Kriton, Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa. | Rescher, N. (2009), *Aporetics. Rational Deliberation in the Face of Inconsistency*, Pittsburgh. | Skarga, B. (2002), *Ślad i obecność*, Warszawa. | Szulczewski, G. (2006), *Aporie filozofii a kondycja racjonalizmu*, Warszawa.

ARABESKA

Arabeska niesie wiele znaczeń. Jest to rodzaj ornamentu, ale także powtarzający się motyw, twór wyobraźni, zasada kompozycyjna formy, gatunek literacki, kompozycja muzyczna, poza w tańcu baletowym. Najczęściej arabeska kojarzona jest z ornamentacją przedstawiającą linearny kształt wici roślinnej. Występuje w sztuce zdobniczej w krajach islamu, gdzie pokrywa gęstym wzorem połacie ścian domów, pałaców, meczetów. Wykorzystywana była także w sztuce użytkowej, umieszczano ją na naczyniach, meblach, dywanach, kobiercach i tkaninach.
Dekoracyjny ornament z winorośli i liści akantu wywodzi się z tradycji hellenistycznej, jednak nie przysługuje mu nazwa „arabeska". Ornament stosowany w starożytnej Grecji został przejęty i wchłonięty przez sztukę islamu, która w ciągu następnych stuleci nadała mu swoistą postać. Do Europy ten przetworzony, orientalny rodzaj dekoracji ponownie dotarł w XVI w., wzbudzając duże zainteresowanie. Arabeska szybko stała się jedną z najbardziej popularnych dekoracji we Włoszech, Hiszpanii, potem także w Anglii, Francji i Niemczech. Wzór oparty na stylizowanej i zdobionej wici roślinnej nazywany był arabeską od włoskiego przymiotnika *arabesco* – 'arabski'. Nosił także nazwę maureska bądź moreska, od francuskiego słowa *mauresque,* czyli 'mauretański'. Posługiwano się również terminem „groteska", przejętym z włoskiego *grottesca,* pochodnym od *grotta,* bo tym wyrazem określano przysypaną gruzami grotę zawierającą starożytne zabytki architektoniczne, miejscami pokryte dekoracjami ściennymi. Mistrzowie odrodzenia, zainteresowani odkryciami archeologicznymi, czerpali stamtąd wzory do dzieł malarskich: postacie, motywy i kształty, które w XVI w. wydawały się już fantastyczne i dziwaczne. W następnych stuleciach wszystkie trzy terminy – arabeska, maureska i groteska – w odniesieniu do stylu dekoracji były używane wymiennie. Dopiero w XIX w. zaczęto wyraźniej różnicować ich znaczenia.
W początkach XVI w. powstały słynne arabeski Rafaela w loggiach na drugim piętrze pałacu watykańskiego. Pozostają one pod przemożnym wpływem starożytnej tradycji hellenistycznej – w rozgałęzienia wici roślinnej wplecione są postacie ludzi i zwierząt, przedstawione zarówno naturalnie, jak i w groteskowym przekształceniu. Pod koniec XVIII w. głośny stał się szkic Johanna Wolfganga Goethego zatytułowany *Von*

Arabesken, w którym pisarz zestawiał stylistykę obrazów ściennych oglądanych w ruinach Pompei z szesnastowiecznymi freskami Rafaela. Czytelnik tego studium, Friedrich Schlegel, zobaczył w arabesce nie tylko przykład „dowcipnych malowideł", w których „zamęt" okazał się zarazem „symetryczny i porządnie skonstruowany", ale uznał ją za „najstarszą i pierwotną formę ludzkiej fantazji". Nie powinno więc dziwić, że ów romantyczny myśliciel konsekwentnie „przenosił arabeskę na teren literatury, robiąc z niej zarazem istny kamień filozoficzny romantyzmu", co dobitnie eksponują historycy sztuki (Woźniakowski). W *Liście o powieści* Schlegel deklarował literackie, a ściśle mówiąc, poetyckie rozumienie tego fenomenu: „uważam bowiem arabeskę za bardzo wyraźną i istotną formę albo przejaw poezji". Utworami o formie arabeski były dla niego także dzieła Ariosta, a nawet *Kubuś Fatalista* Diderota czy współczesna mu powieść *Franz Sternbalds Wanderungen* Ludwiga Tiecka.

19

W XIX w., w okresie poszukiwania nowych rozwiązań formalnych w prozie, a także pod wpływem esejów filozoficznych oraz krytycznoliterackich wystąpień Schlegla, wykształciła się postać arabeski

jako gatunku literackiego. Ta nazwa, zaczerpnięta z jego pism, zaczęła być używana w odniesieniu do krótkich utworów prozatorskich, odznaczających się bogactwem fantazji i niesamowitości, groteskowym ujęciem świata przedstawionego oraz ironizującym podejściem do tematu. W zakresie formy charakteryzowała się lekkością ujęcia, fragmentarycznym i antytetycznym sposobem przedstawiania sytuacji, tworzącym mozaikę zdarzeń i obrazów układających się wokół głównej osi tematycznej. W 1835 r. Mikołaj Gogol wydał zbiór opowieści zatytułowany *Arabeski*. Kolejnym pisarzem w tym kręgu inspiracji był Jan Neruda – w 1864 opublikował zbiór historii i scen z życia dziewiętnastowiecznej Pragi, któremu nadał tytuł *Arabeski*. Najbardziej znane jednak są chyba *Opowieści groteskowe i arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*) Edgara Allana Poego, wydane w 1840. W *Przedmowie* do tego zbioru nowel i opowiadań autor wyjaśniał: „Epitety «groteskowe» i «arabeskowe» określają dość dokładnie ton przewodni umieszczonych w tym zbiorze opowieści. […] Jest w tej książce kilka szkiców, wysnutych z ducha przelotnego szaleństwa". Charles Baudelaire, tłumacz, popularyzator i wielki admirator twórczości Poego, zastanawiając się nad tytułem zbioru opowiadań *Tales of the Grotesque and Arabesque*, zauważał: „godny uwagi, świadomie dobrany tytuł, albowiem ornament groteskowy i arabeska usuwają postać ludzką, a zobaczymy, jak pod wieloma względami literatura Poego jest poza- czy ponadludzka". Baudelaire zwracał także uwagę na niezwykłą atmosferę *Opowieści groteskowych i arabeskowych*, które, jak pisał, „zdają się po to stworzone, aby nam dowieść, że dziwność jest nieodłączną częścią piękna". Stanisław Wyrzykowski, tłumacz na język polski groteskowo-arabeskowych opowiadań Poego, nadał im skrócony tytuł *Arabeski*. We wprowadzeniu zatytułowanym *Poeta potępieniec*, powtarzając niejako zachwyt Schlegla nad synkretyzmem rodzajowym arabeski, Wyrzykowski przekonywał, iż amerykański romantyk „osiągnął w swych najlepszych utworach, przepojonych najprzedziwniejszymi barwami tragicznego marzenia, niezrównaną prostotę, zwartość i jasność, co są tajemnicą doskonałości wszelkich arcydzieł […]. Zarazem jest on jednym z tych, nader nielicznych pisarzy, u których między utworami wierszem a utworami prozą, poza rymem nie ma istotnej różnicy. Jedne i drugie są poezyą, rozwijają się i budują z potężnego i tylko sobie

właściwego, duchowego rytmu, którego drganie układa wyrazy i zwroty w olśniewające czarodziejstwo fantastycznych arabesek".
W literaturze polskiej pojęciem arabeski posługiwał się Bruno Schulz, który wykorzystywał jej wielorakie znaczenia i wprowadzał do swych opowiadań. Włodzimierz Bolecki tłumaczył, że arabeska to „termin funkcjonujący w słowniku Schulza jako określenie lub nazwa zasady kompozycyjnej (ale nie nazwa gatunku) oraz jakości estetycznych zjawisk charakteryzujących się kształtami nieregularnymi, trudnymi do sprecyzowania, fantastycznymi" (SSch). Badacz zwracał ponadto uwagę na wyobraźniowy charakter Schulzowskiej arabeski: „«Arabeska» jest w słowniku Schulza pojęciem formalnym – kształty arabeski mogą mieć w jego utworach chmury, malowidła, stany przyrody, a także zjawiska potencjalne, lecz – w intencji narratora opowiadań – szokujące. Arabeski mogą być u Schulza tworami natury, człowieka, a przede wszystkim wyobraźni, fantazji" (SSch). W polskiej poezji współczesnej motywy arabeskowe pojawiają się niekiedy jako wysmakowane aluzje, zwykle u twórców kojarzonych z estetyzmem, choćby u Adama Zagajewskiego (np. wiersz *W drzewach*).
Arabeska fascynowała nie tylko malarzy, filozofów, pisarzy i krytyków literackich, ale zainteresowała także kompozytorów. W XIX w. powstały pierwsze arabeski muzyczne jako miniatury na fortepian. Forma tych utworów pełna jest ornamentyki, a jednocześnie cechuje ją lekkość i zwiewność w rozwijaniu tematu. Sławą i uznaniem cieszyły się arabeski Roberta Schumanna, Piotra Czajkowskiego i Claude'a Debussy'ego. Urokowi arabeski ulegli także twórcy baletu, czyniąc z niej pozę w tańcu, której choreograficzny układ zainspirowany został motywami orientalnymi.
Literackie, muzyczne i taneczne formy arabeski realizowały fantazje o kulturze Bliskiego Wschodu, bo „Orient – jak przypomina teoretyk postkolonializmu – był w dużej mierze europejskim wymysłem" (Said). Jeżeli nawet wyrażało się w nich „intelektualne panowanie nad Orientem w ramach tej samej zachodniej kultury", to niewątpliwie dostrzec w nich też można zarysy Wschodu, bo arabeska już to się oddala, już to powraca do zmitologizowanej Arabii.

Joanna Dembińska-Pawelec

BIBLIOGRAFIA Baudelaire, Ch. (2003), *Sztuka romantyczna*, przeł. R. Engelking, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk. | Dembińska-Pawelec, J. (2013), *Arabeska i lektura splotu; Arabeska w wierszu Adama Zagajewskiego „W drzewach”*, w: eadem, *Arabeska. Szkice o poezji*, Katowice. | Poe, E. A. (1922), *Arabeski*, t. I i II, przeł. i wybrał S. Wyrzykowski, Warszawa. | Said, E. W. (1991), *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski, Warszawa. | Schlegel, F. (2000), *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław. | Woźniakowski, J. (1980), *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław. | Wyrzykowski, S. (1922), *Poeta potępieniec*, w: E. A. Poe, *Arabeski*, t. I, przeł. i wybrał S. Wyrzykowski, Warszawa.

ATTYCYZM

Pierwsze zachowane wypowiedzi starożytnych na temat attycyzmu jako kategorii teoretycznoliterackiej to świadectwa polemiki, która nie ustała aż do naszych czasów. Dotyczyła ona zarówno charakteru i historii pojęcia, jak też etymologii greckiego słowa ἀττικισμός (*attikismós*), znaczącego dosłownie „sprzyjanie Atenom". Zgadzano się na ogół, że wymowie mieszkańców Attyki (i jej głównego miasta Aten) stosunkowo najbliżej do ideału – ze względu na walory brzmieniowe dialektu attyckiego, bogactwo jego słownictwa oraz wirtuozerię attyckich twórców prozy epoki klasycznej. Niepewne natomiast było źródło tej doskonałości. Niektórzy uznawali, że świetność wymowy mieszkańców Attyki wzięła się z ich charakteru narodowego. Ateńczycy mieli być rozsądni, krytycznie myślący, zdyscyplinowani i wytworni – w odróżnieniu od Azjatów: pyszałkowatych, próżnych, skłonnych do przesady. Nie brak jednak źródeł, które temu pozytywnemu wizerunkowi przeczą, wspominając o „attyckiej bezczelności", która przeszła do przysłowia, podobnie jak attycka skłonność do przechwałek. Z drugiej strony język utrwalił szereg wyrażeń przysłowiowych, kształtujących wyobrażenie attyckości, takich jak „attycki powab", „miody attyckie" (z ich wyrobu słynął Hymet), „attyckie przysmaki" czy „attyckie bogactwo", gdzie ze słowem *Atticus* kojarzone są takie jakości, jak 'wdzięk', 'słodycz', 'wykwint', 'dostatek', a nawet 'luksus' i 'zbytek'. Między XVI a XVIII stuleciem oprócz wskazanych określeń, odnoszonych do wymowy pełnej wdzięku, odnotowuje się także m.in. powiedzenia „attycka muza" (w znaczeniu jak wyżej) oraz „sales Attici" (przenośnie o wypowiedzi skrzącej się dowcipem).

Rozmaitość rozumienia attyckości dotyczy też samego pojęcia attycyzmu, dlatego dwudziestowieczne próby ujęcia go w ścisłą definicję okazały się karkołomnym przedsięwzięciem. Zachowane źródła nakazywałyby uznać, że attycyzm pojawił się w I wieku p.n.e. w środowisku rzymskich teoretyków i krytyków wymowy, jednak nie brakowało dawnych badaczy, którzy datę początkową przesuwali o stulecie wstecz i oddawali inwencyjne pierwszeństwo Grekom, wiążąc pojawienie się ruchu ze studiami nad grecką prozą epoki klasycznej w Aleksandrii czy Pergamonie, a także z nurtami filozoficznymi Akademii, Perypatu, a zwłaszcza Stoi; oprócz wymienionych ośrodków wskazywano Ateny i Rodos. Jednak

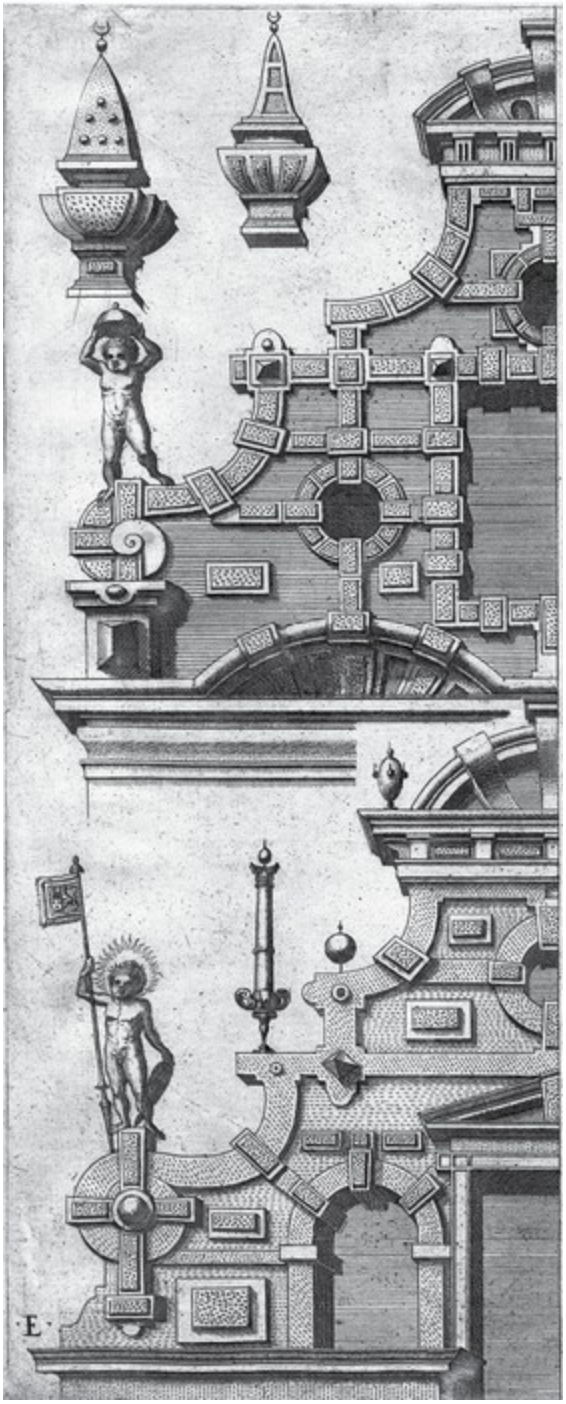
pierwszym zachowanym autorem greckim wspominającym o attycyzmie jest Dionizjusz z Halikarnasu; podaje on, że attycka wymowa, która upadła w Grecji po śmierci Aleksandra Macedońskiego, odrodziła się współcześnie (tj. u schyłku I w. p.n.e.) w środowisku rzymskim, w kręgach cechujących się wysoką kulturą intelektualną. Chronologicznie najwcześniejszym świadectwem aktywności attycystów są zatem pisma Cycerona (z II poł. I w. p.n.e.), w których polemizuje z tzw. rzymskimi attycystami, zarzucając im niezrozumienie istoty attycyzmu i formułując własną jego definicję. Attycyzm zatem powstał najprawdopodobniej w środowisku Rzymian, a nie Greków, i to z Rzymu jego idea przenikała do Aten, czego efektem mogło być wzmożenie zainteresowania dialektem attyckim i dorobkiem attyckich twórców epoki klasycznej ze strony przedstawicieli Drugiej Sofistyki.

Jeśli zatem chodzi o początki attycyzmu, najtrafniejsze z dotychczasowych wydają się wnioski Jakoba Wissego, nawiązującego do ustaleń i postulatów Alana E. Douglasa i Glena W. Bowersocka. Przekonuje zwłaszcza postulat przyjęcia w odniesieniu do attycyzmu terminu *movement*, z podkreśleniem, iż nie chodzi tu o zinstytucjonalizowaną i zamkniętą grupę skupioną wokół określonej deklaracji programowej, ale o zespół tendencji czy idei podzielanych przez mało zwarte grono teoretyków wymowy oraz mówców czy pisarzy, którzy identyfikowali się jako spadkobiercy wartości uznanych za dominujące w klasycznej epoce greckiej prozy. Pośród nich można wyróżnić grupę reprezentowaną przez Licyniusza Kalwusa, być może Juniusza Brutusa (Rzymian), a także Cecyliusza z Kale Akte (Greka uczącego retoryki w Rzymie). Głównym wzorcem byłby dla nich Lizjasz, a wartościami cenionymi w mowie: prostota, zwięzłość, językowa i argumentacyjna poprawność, przejrzystość i przenikliwość w dowodzeniu oraz elegancja. Drugą grupę reprezentowaliby attycyści, których w Rzymie podziwiał Dionizjusz z Halikarnasu – czyli autorzy naśladujący głównie Demostenesa, a poza nim Lizjasza, Izokratesa, Izajosa, Hyperejdesa czy Ajschinesa. Taki sam kanon attyckich mówców przed Dionizjuszem propagował Cyceron, a za nim Kwintylian. Dla Cycerona zaś mówić po attycku oznaczało mówić „dobrze", tj. zgodnie z regułami *decorum* i posługując się biegle trzema różnymi stylami – odpowiednio do okoliczności. Pewne jakości, jak poprawność, elegancja i przenikliwość sądu, byłyby tu zasadnicze. Poza tym autor attycki

powinien posługiwać się stylem prostym (*humilis, subtilis*; zwięzłym, oszczędnym w zakresie elokucji) przy dowodzeniu i w sprawach mniejszej wagi, pośrednim (*modicus*; mającym stosunkowo najwięcej wdzięku) dla wzbudzania przyjemności i przy obszernych, erudycyjnych wywodach, oraz gwałtownym (*gravis, vehemens*; cechującym się wzniosłością, mocą i obfitością) przy nakłanianiu czy poruszaniu słuchaczy.

Cała też późniejsza recepcja pojęcia attyckiego stylu w odniesieniu do sztuki słowa polega głównie na opowiadaniu się za koncepcją lizjańską lub pragmatyczną, Cycerońską. Przy tym słuszne wydaje się umiejscowienie, jak proponuje Wisse, kategorii attycyzmu w obrębie zagadnienia klasycyzmu i uznanie, że dla uczestników ruchu, jakim był attycyzm (włączając w to zarówno antycznych, jak i nowożytnych attycystów) wspólna była przede wszystkim koncepcja rozwoju wymowy jako historii, w której dają się wyodrębnić trzy fazy – epoki szczytowych osiągnięć (epoki klasycznej, która ukształtowała estetyczny kanon), upadku oraz odrodzenia. Z koncepcją tą wiąże się też identyfikacja przez odróżnienie – zwłaszcza od zwolenników azjańskiego sposobu wysłowienia, właściwego dla epoki „upadku". Przyjęcie, że tego rodzaju myślenie o historii wymowy oraz samoidentyfikacja stanowią istotne kryterium, w odwołaniu do którego można dopiero ustalać dolną granicę czasową istnienia ruchu i wskazywać kontynuację, jest dobrą alternatywą wobec nazbyt szerokiego i ahistorycznego rozumienia attycyzmu jako kultury stylu prostego – opozycyjnego wobec dykcji cechującej się ozdobnością czy afektywnością osiągniętymi dzięki zastosowaniu szerokiej gamy środków retorycznych.

Iwona Słomak



BIBLIOGRAFIA Calboli, G. (1975), *Cicerone, Catone e i neoatticisti*, w: *Ciceroniana: hommages à Kazimierz Kumaniecki*, publiés par A. Michel, R. Verdière, Leiden. | Cicero, M. T. (1884), *Opera rhetorica*, rec. G. Friedrich, Leipzig. | Croll, M. W. (1969), *„Attic" and Baroque Prose style. The Anti-Ciceronian Movement*, ed. J. M. Patric, R. O. Evans, J. M. Wallace, Princeton. |

Dionysius Halicarnassensis (1774–1777), *Opera omnia Graece et Latine*, curavit J. J. Reiske, t. 5–6, Lipsiae. | Kwiatkiewicz, J. (1679), *Phoenix rhetorum seu rarioris Atticismi nec vulgaris eloquentiae documenta et species*, Vratislaviae. | Nowak, M. (2006), *Dialog „Brutus" Marka Tulliusza Cycerona jako dzieło krytycznoliterackie*, Toruń. | Puteanus, E. (1644), *Suada Attica sive orationum selectarum syntagma*, Amsterodami. | Quintilianus, M. F. (1868), *Institutionis oratoriae libri duodecim*, rec. K. Halm, Leipzig. | Słomak, I. (2016), *„Phoenix rhetorum" Jana Kwiatkiewicza*, Warszawa. | Zieliński, T. (1970), *Proza artystyczna i jej losy*, w: idem, *Po co Homer? Świat antyczny a my*, Kraków.

AUTOBIOGRAFIA

Podobnie jak wiele hybryd językowych (np. rybofagia, anagram „biografii"), autobiografia była słowem wynalezionym na potrzeby chwili. I – jak to bywa z wynalazkami, które szybko obiegają świat – o miano fundatora tego pojęcia toczyły się intrygujące spory.

Przez wiele lat – za Słownikiem oksfordzkim – powtarzano, że wyrazem „autobiografia" pierwszy posłużył się angielski poeta Robert Southey w 1809 r. Potem okazało się, że autor *Madoca* był jedynie przyjacielem i uczniem rzeczywistego twórcy tego wyrażenia, Williama Taylora. Taylor, znany dziś anglistom jako tłumacz z niemieckiego, ukuł to pojęcie w 1797 r. – skądinąd jako propozycję, do której sam nie był przekonany. Stwierdził jednak, że „autobiografia" będzie już lepsza od postulowanej przez Isaaca D'Israelego „samobiografii" (*selfbiography*) (za: Good). Namysł filologiczny, widoczny w tekście Taylora, utwierdził badaczy w przekonaniu, że to on jest ojcem autobiografii. Tym większe było ich zakłopotanie, gdy odkryto, że zaledwie rok po Taylorze posłużono się słowem „autobiograficzny" (a*utobiographic*) w Niemczech, a sprawcą zamieszania był sam Friedrich Schlegel (*Athenaeum*) (Gusdorf). Skoro zaś Taylor był znawcą niemieckiego preromantyzmu i propagatorem *Deutsch Kultur* w Wielkiej Brytanii, prawdopodobne stało się, że ojczyzną autobiografii są jednak Niemcy. Niedawne odkrycia potwierdziły to przypuszczenie. Palma pierwszeństwa należy się obecnie Jakobowi Lenzowi, twórcy z okresu *Sturm und Drang*, który pisał Goethemu w liście o „autobiografii" (*Autobiographie*) ich wspólnego kolegi, Junga-Stillinga (zapewne chodziło mu o później wydaną książkę *Heinrich Stilling Jugend*) – list ten pochodzi z 1776 r. (za: Niggl). O ile jednak Lenz nie rozwodził się nad samym pojęciem autobiografii, o tyle inny Niemiec, David Christoph Seybold, poświęcił mu w 1796 r. całą rozprawę, obstając jednak, podobnie jak D'Israeli, przy określeniu „samobiografia" (*Selbstbiographie*) (za: Niggl).

Pojęcie to wymyślili zatem nie intymiści, lecz krytycy. Zupełnie inaczej przedstawia się geneza kategorii wyjściowej – biografii. Rekonstrukcja jej etymologii (gr. βίος, *bíos* – 'życie'; γράφω, *graphō* – 'piszę') wbrew pozorom nie jest oczywista, trzeba bowiem pamiętać, że starożytna greka znała jeszcze inne określenie na 'życie': ζωή (*dzōé*). To słowo (pochodzące z tej samej rodziny co ζῷον, *dzoion* – 'zwierzę', 'istota żywa', 'stworzenie') ukuto,

by odróżnić człowieka od zwierzęcia. Słowo ζωή (*dzōé*) wcale nie było synonimem βίος (*bíos*), co jest interesujące dlatego, że oba słowa wywodzą się z tego samego praindoeuropejskiego pnia **gwei-*. Albowiem βίος (*bíos*) odnosi się do życia specyficznie ludzkiego, mającego wymiar polityczny, podczas gdy ζωή (*dzōé*) oznacza pasywny, wegetatywny żywot zwierzęcia (Agamben). Poświadcza to zwyczaj językowy: zwierzętom można przypisać jedynie zachowanie, podczas gdy ludziom – również działanie. Gest pisania czyjejś biografii (dosłownie: b i o g r a f o w a n i a kogoś) jest przeto gestem uczłowieczania, ale uczłowieczania w specyficznym znaczeniu, chodzi wszak o potwierdzenie, że dana istota wiodła lub wiedzie żywot o wymiarze politycznym, a więc była lub jest podmiotem własnych działań oraz decyzji. Dlatego bohaterami biografii przed XVIII w. są najczęściej mężowie stanu, generałowie i ministrowie.

21

Tak się jednak składa, że to intelekt, a nie czyn, jest zasadniczym budulcem autobiografii. Kultura „samobiografii" narodziła się wraz z zainteresowaniem ludzkim wnętrzem (D'Israeli). Dopóki to działania

wypełniały treść βίος (*bíos*), ludzie czynu nie musieli pisać o sobie, bo równie dobrze (a nawet lepiej, gdyż bez fałszywej skromności) mógł to za nich zrobić kto inny. Autorami najsłynniejszych autobiografii stali się przeto intelektualiści, którzy potrafili nadać szczególny sens działaniom tak błahym, jak kradzież gruszek z ogrodu (św. Augustyn), czy tak banalnie złym, jak oddanie pięciorga własnych dzieci do sierocińca (Rousseau). Zdolność do autorefleksji stała się koniecznym warunkiem pisania autobiografii. Właśnie dlatego w XIX w. w krajach anglosaskich wytworzył się podział na egalitarne pamiętniki (*memoirs*) i elitarne autobiografie (Anderson); o ile te ostatnie wypadało tworzyć tylko niektórym jednostkom, o tyle pamiętniki mógł pisać każdy. Ten podział, wyrastający ze starożytnej dystynkcji *bíos–dzōé*, przetrwał do dziś; zapewne większość nas pisała pamiętnik, a tylko garstka przymierzała się do pisania autobiografii. Jak przenikliwie zauważył Karol Irzykowski, „prawdziwa autobiografia jest jeszcze zawsze pewnego rodzaju bohaterstwem, i może być tylko czynem wyjątkowym, a nie epidemicznym".

W Polsce termin „autobiografia" raczej nie był epidemiczny. Jeszcze w 1992 r. konstatowano, że „określenie autobiografia używane bywa bardzo rzadko" (Cieński). U Lindego nie ma tego terminu, odnotuje go dopiero *Słownik języka polskiego* Rykaczewskiego z 1866 r. – być może pod wpływem hasła z encyklopedii Orgelbranda. Zdaniem jego autora „autobijografiję" powinni pisać tylko ci, „którzy przeświadczeni o swej moralnej wyższości, nie wahają się wyznać własnych błędów i ułomności". Przykładami udanych utworów są *Wyznania* św. Augustyna oraz autobiografia Alfierego, wzorem negatywnym zaś – *Wyznania* Rousseau, który miał zgrzeszyć „nagością prawdy, a więc częstokroć cynizmem". Wczesne użycie słowa „autobiografia" pochodzi z 1839 r. – tak zapiski intymne generała Jana Henryka Dąbrowskiego (zm. w 1818) zatytułował ich wydawca, Edward Raczyński. Sam Dąbrowski wybrał jednak określenie bezosobowe: *Fragment einer Biographie des Generals Dąbrowski von ihm selbst geschreiben*. Podobną decyzję w 1828 r. podjął Jan Śniadecki, publikując *Życie przez niego samego opisane*, a także Michał Ogiński (*Ma biographie depuis mon enfance*). Niewykluczone, że w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. termin „autobiografia" był w Polsce słabo znany lub brzmiał obco, choć przedsięwzięcia autobiograficzne już wtedy podejmowano.

Autobiografia długo nie była przedmiotem teoretycznego namysłu. Terminu tego używano w rozumieniu najszerszym: jako opowiadania o życiu autora. W *Małej encyklopedii polskiej* czytamy, że autobiografią były zapiski Paska, natomiast w *Historyi literatury polskiej* Wiszniewski dowodzi, że pierwszymi autobiografami w Polsce byli poeci: Janicki, Dantyszek, Grzegorz z Sambora i Stryjowski. Trochę precyzyjniej pojmował autobiografię Sienkiewicz; pisząc w 1874 r. o narratorze *Głów do pozłoty* Lama, stwierdzał, że „opowiadanie jego jest autobiografią, ale tylko pozorną, w gruncie bowiem rzeczy autorowi nie tyle chodzi o opisanie siebie i swych losów, jak o malowidło otoczenia, wśród którego urodził się, wychował i wzrastał". Podobnie rozumował Boy, dla którego autobiografie to „teksty objaśniające pod adresem potomności duchową organizację własnej istoty". Trudno sobie jednak wyobrazić, by tłumacz Rousseau mógł określić jako „duchową autobiografię" *Genezis z ducha* Słowackiego (Skwarczyńska).

O ile słowo „autobiografia" stało się powszechnie znane, o tyle nieczęsto znajdowało się w (pod)tytułach zapisków intymnych. W *Bibljografii pamiętników polskich i Polski dotyczących* z 1928 r. wyliczono ponad pięć i pół tysiąca pamiętników opublikowanych lub pozostawionych w rękopisach, z czego ledwo dwadzieścia zawiera w (pod)tytule słowo „autobiografia". Notabene Maliszewski, autor tego wyliczenia, zastanawia się w *Przedmowie*, czy w ogóle powinien rozpatrywać autobiografie, które ograniczają się „tylko do podawania samych suchych wiadomości o życiu autora, bez próby nawet opisu przeżyć wewnętrznych". Lektura opatrzonych tym (pod)tytułem zapisków z XIX w. potwierdza, że przez autobiografię rozumiano raczej autobiogram, czyli faktograficzną, zwykle niedługą i przez to nienarracyjną notę o własnym życiu. Co nie oznacza, że autobiografie pod innymi nazwami gatunkowymi nie powstawały; dowodzą tego np. urzekające – lecz niedokończone – *Wspomnienia mojej młodości* Kazimierza Brodzińskiego.

Największą świadomość gatunkową mieli pisarze, ale oni niechętnie publikowali autobiografie, co Irzykowski tłumaczył „obawą przed zarzutem zbyt otwartego ekshibicjonizmu". Jeszcze w 1983 r. Regina Lubas-Bartoszyńska, wskazując w literaturze polskiej utwory formalnie ciążące bardziej ku autobiografii niż ku pamiętnikowi, wyliczyła tylko cztery pozycje. Zainteresowanie formą autobiografii pojawiło się w Polsce

na przełomie lat 70. i 80. XX w. Szczególnie popularna stała się koncepcja autobiografii jako umowy z czytelnikiem, opartej na tożsamości autora, narratora i głównego bohatera (Lejeune). Wielu zwolenników znalazła również konkurencyjna teoria Paula de Mana, który widział w autobiografii iluzję mówienia zza grobu. Pisząc autobiografię – powiadał teoretyk – chcemy ocalić nasz głos po (nadchodzącej) śmierci i w efekcie uśmiercamy się za życia; tę zależność oddaje gra słów: odtwarzanie dziejów to jednocześnie od-twarzanie, czyli deformacja piszącego. U progu XXI w. teoretyzowanie na temat autobiografii wyraźnie straciło impet, w obiegu czytelniczym natomiast zaistniały – również jako wydarzenia literackie – same autobiografie. Wydaje się, że aktualnie brzmiałaby dzisiaj pomsta Roberta Southeya z 1807 r., iż przyszło mu żyć w czasach, w których nawet „księgarze, wykładowcy, kieszonkowcy i poeci zostają autobiografami" (za: Good). Autobiografia jest współcześnie, obok dziennika, bodaj najpopularniejszą formą wypowiedzi intymnej i niełatwo uwierzyć, że dwadzieścia pięć lat temu było to pojęcie „używane bardzo rzadko".

Artur Hellich

BIBLIOGRAFIA Agamben, G. (2008), *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa. | Anderson, L. (2011), *Autobiography*, 2 ed., Routledge. | Boy-Żeleński, T. (1956), *Przedmowa*, w: J. J. Rousseau, *Wyznania*, t. 1, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa. | Cieński, A. (1992), *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Wrocław. | Dąbrowski, J. H. (1839), *Wyprawa Generała Jana Henryka Dąbrowskiego do Wielkiej Polski roku 1794 przez niego samego opisana tudzież wyjątek z autobiografii jego*, Poznań. | De Man, P. (1986), *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki", z. 2. | D'Israeli, I. (1796), *Miscellanies; or, literary recreations*, London; reprint: Ann Arbor, Michigan, 2008. | Good, J. (1981), *William Taylor, Robert Southey, and the Word „Autobiography"*, „The Wordsworth Circle", vol. 12, no 2. | Gusdorf, G. (1975), *De l'autobiographie Initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, „Revue d'Histoire littéraire de la France", 75. | Irzykowski, K. (1936). *Autobiografizm*, „Rocznik Literacki". | Lejeune, Ph. (1975), *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty", nr 5. | Lubas-Bartoszyńska, R. (1983), *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, „Prace Monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej", LXI, Kraków. | Maliszewski, E. (1928), *Bibljografia pamiętników polskich i Polski dotyczących (druki i rękopisy)*, Warszawa. | Niggl, G. (2005), *Zur Theorie der Autobiographie*, w: *Antike Autobiographien: Werke, Epochen, Gattungen*, hrsg. von M. Reichel, Koln. | Sienkiewicz, H. (1951), *Szkice literackie*, t. 2, w: idem, *Dzieła*, t.

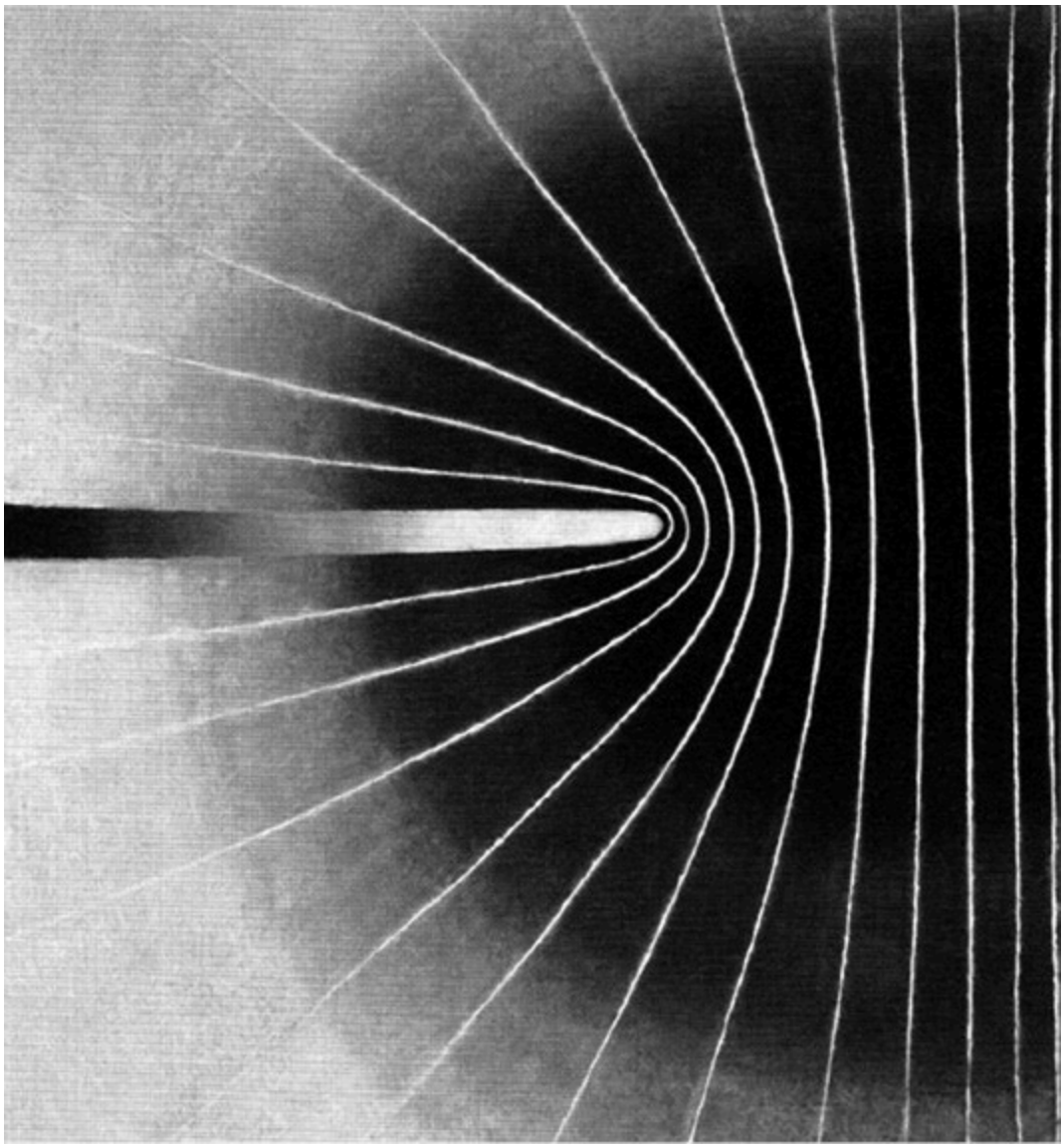
XLVI, red. J. Krzyżanowski, Warszawa. | Skwarczyńska, S. (1930), *Genezis z ducha wobec Confessiones*, „Pamiętnik Literacki", z. 1.

AWANGARDA

Kiedy Edward Balcerzan pisał o nowatorstwie w literaturze, uwagę skupił na „awangardzie". W jego wywodzie uderzyła gwałtowność słownictwa (zmienność, walka, dążenie, eksplozja, rewolucja), a wyjaśnieniem zdaje się militarny rodowód słowa: *„wojsk.* część wojska wydzielona z sił głównych w celu ubezpieczenia tych sił od czoła; straż przednia". Awangarda ma w polszczyźnie wiele synonimów (czata, czujka, szpica, zwiad, a także zaczerpniętą z niemczyzny forpocztę), a jednak ustąpiły one pola terminowi importowanemu z Francji w drugiej połowie XVIII w. (*avant-garde*, od *avant* – 'przed', 'przód' oraz *garde* – 'dozór', 'opieka', 'straż'). Termin zadomowił się najpierw w znaczeniu militarnym, później zaś, wchłonięty przez słownik lewicy, wszedł do krytyki artystycznej jako wyraz innowacyjnego radykalizmu estetycznego. Popularyzatorem pojęcia stał się Guillaume Apollinaire. Wielka kariera słowa zaczęła się dopiero na progu XX w., wraz z przejęciem go przez świat sztuki, ale w Polsce wyraz ten nie od razu wyszedł z koszar, bo jedynie w znaczeniu militarnym odnotowały go słownik warszawski oraz *Słownik ilustrowany języka polskiego* Michała Arcta.

Pole semantyczne związane z wojną uobecnia się także w tytułach grup i pism: literacko-polityczne „Die Aktion" (wyd. w l. 1911–1932 w Berlinie przez Franza Pfemferta), „Der Sturm" (zał. przez Herwartha Waldena); w Polsce obok „Zdroju" czy „Skamandra" wychodziły też „Kwadryga" i „Zwrotnica" (zał. w 1922 roku w Krakowie przez Tadeusza Peipera).

Na rodzimym gruncie pojęcie „awangarda" ukonstytuował Peiper (*Nowa poezja hiszpańska*, 1922), nazywany przez Przybosia kierującym prądami „zwrotniczym", przez innych – po jego powrocie z Francji i Hiszpanii – „papieżem awangardy". W międzywojniu termin stosowany był nie w odniesieniu do futuryzmu i ekspresjonizmu, ale do Awangardy Krakowskiej i Lubelskiej. Po drugiej wojnie stał się nazwą historycznoliteracką, wtedy też rozszerzyło się jego znaczenie na dążenia początku XX w.



22

Grzegorz Gazda za symptomy awangardy uznaje: autotematyzm, antymimetyzm, przekraczanie granic (także między sztuką i rzeczywistością), zafascynowanie możliwościami innych sztuk, konceptualizm i negację sztuki, po stronie ideowej zaś charakteryzuje awangardę przez takie kategorie, jak antymieszczańskość, rewoltujący radykalizm, lewicowość, proletariackość i anarchizm (SLP XX)
Awangarda prawem uczyniła „wyścig przyspieszania" (Odo Marquard, *Apologia przypadkowości*). Przedstawiciele tego zrodzonego u progu XX w. zespołu nowatorskich kierunków i tendencji artystycznych prezentowali

aktywną i nonkonformistyczną postawę, antagonistyczną wobec przeszłych dokonań, wielu z nich wyrażało przeświadczenie o bliskiej agonii świata duchowego, szukało miejsca dla wyrażenia zaangażowania ideologicznego, politycznego oraz społecznego (Peter Bürger w *Teorii awangardy* wiązał odrodzenie się zachodnich awangard z zaistnieniem świadomości potrzeby gruntownych przemian społecznych).
Gdy w 1907 roku Picasso namalował *Panny z Awinionu,* zrodził się kubizm. Data 1909 (założenie Klubu Literackiego w Londynie) to symboliczny początek imagizmu w literaturze, którego swoistą kontynuacją stał się imażynizm rosyjski (1919) – wyobraźnię i wizyjność obierały one jako podstawę programu poetyckiego. W 1916 r. Jean Arp i Hugo Ball w zuryskiej Cafe Voltaire zapoczątkowali dadaizm. Do nadrealizmu, konstruktywizmu, ekspresjonizmu, kubofuturyzmu warto dziś dodać narodowe awangardy: ekspresjonistyczną transawangardę we Włoszech, czeski poetyzm i surrealizm, jugosłowiański *zenityzm,* rumuński *integralizm* czy awangardową sztukę żydowską (Chagall, Lissitzky, Berlewi).
Związki między pisarzami i malarzami to jedna z ważnych cech awangardy. W 1917 r. ukazał się w Poznaniu pierwszy numer „Zdroju", wokół którego uformowała się artystyczno-literacka Grupa Bunt (Stanisław Kubicki, Stefan Szmaj, Witold i Bohdan Hulewiczowie). Julian Przyboś i Jan Brzękowski dołączyli do grupy a.r., założonej w Łodzi w 1929 r. przez Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego. W latach 1931–1933 Przyboś, Brzękowski i Kurek wydawali „Linię", a w 1917 ukonstytuowali się w Krakowie formiści (Tytus Czyżewski, Jan Hrynkowski, Leon Chwistek, Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie).
Mamy zatem w kraju w okresie międzywojennym dwie grupy z „awangardą" w nazwie i obie zgodnie na terenie poezji ustanowiły kluczową pozycję wiersza wolnego wśród innych systemów wiersza polskiego. Pierwsza z nich, Awangarda Krakowska, wprowadziła też do liryki przedmioty codzienne, rekwizyty nowoczesnej cywilizacji i elementy prymitywizmu. Działo się to na łamach prowadzonego przez Tadeusza Peipera pisma „Zwrotnica" (1922–1923, 1926–1927), z którym współpracowali Przyboś, Brzękowski, Kurek oraz Strzemiński. Drugą Awangardą zwykło się określać działalność wilnian i lublinian, w których twórczości zauważalna jest obsesja zagłady. Związani z Wilnem Teodor Bujnicki, Jerzy Zagórski, Czesław Miłosz, Antoni Gołubiew, Jerzy

Putrament i Aleksander Rymkiewicz zgromadzili się wokół pisma „Żagary". Lubelskich poetów, zorganizowanych wokół Józefa Czechowicza i pisma „Reflektor" (kreacjonizm, aura katastroficzna), nierzadko nazywa się przeklętym pokoleniem. W eseju z 1967 r. *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie* Czesław Miłosz formułował wątpliwości związane z tą nazwą: „Niepokoi mnie [...] samo pojęcie drugiej Awangardy, stosowane, moim zdaniem, za wąsko do nurtu, który tuż przed wybuchem wojny starał się wydzielić i nazwać Ludwik Fryde [...]". Miłosz proponował, by objąć tym terminem nie tylko Józefa Czechowicza i żagarystów, lecz także „całą poezję powstającą w aurze katastroficznej" po 1930 r.
W szkicu *W obronie awangardzistów polskich* Peiper wspominał o „dziesięciu szalonych, chcących odnowić sztukę i życie". W tym gronie innowatorów języka polskiej poezji połowy XX w. znaleźli się twórcy uformowani przez lektury awangardystów z początku stulecia: Witold Wirpsza, Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz. Porządkując polską poezję ubiegłego wieku, Jan Błoński wyróżnił jej dwa bieguny: awangardowy oraz klasyczny. Pierwszy, mający patrona w Peiperze i Przybosiu (wiersz awangardowy czasem nazywa się przybosiowskim), obecny jest jako wzorzec poetycki: Tadeusza Różewicza, lingwistów, nowofalowców. Ryszard Krynicki w 1971 r. pisał o awangardzie jako modelu otwartym i dynamicznym, podkreślając:„jest permanentnym, rewolucyjnym procesem, zachodzącym zarówno w świadomości poszczególnych autorów, jak i ich twórczości". Neoawangardowe tendencje (teatralizacja, hybrydyzacja, zwrot performatywny, postulat nowości, ucieczka od kultury masowej) z całą mocą ujawniły się w sztuce konceptualnej, w której intelektualny przekaz dzieła i akt twórczy wzięły prym nad jego wymiarem przedmiotowym (minimalizm, pop-art, *action painting*, poetyckie, wizualne i muzyczne happeningi grupy Fluxus). Artyści wprowadzili elementy wywołujące szok estetyczny, przesunęli język w stronę potoczności, do literatury trafiły kolokwializmy, wulgaryzmy, obscena.
Do opisanych wcześniej historycznoliterackich znaczeń słowa dodajmy jego zastosowanie periodyzacyjne. Jerzy Ziomek wprowadził pojęcie „awangardyzmu" jako nazwę wielkiej formacji następującej po klasycyzmie i romantyzmie, wśród wyznaczników zaś wymieniał figurę *poeta faber* jako postawę twórcy, język preferujący konstrukcję, antyutopię jako mit dziejowy, a w relacji do cudzego tekstu – zakaz naśladowania

i kompleks plagiatu. To ostatnie kryterium zyskuje na znaczeniu, a zarazem komplikuje się na początku XXI w., kiedy za awangardowe uznane zostały poczynania twórców hipertekstów. Oto oddział ubezpieczający kolumnę od czoła wkroczył na zupełnie nowy obszar technologii cyfrowej i cyberprzestrzeni. W artykule *Multitasking als Avantgarde oder wer ist der Prozessor?* niemiecki artysta sieciowy Johannes Auer nawiązał do Lva Manovicha: „Awangardowa strategia kolażu i montażu należy dziś do fundamentalnych operacji w posługiwaniu się plikami komputerowymi. [...] Software jest awangardą". Zamiast ostrej szpicy mamy więc teraz „soft" awangardę.

Joanna Roszak

BIBLIOGRAFIA Balcerzan, E. (2004), *O nowatorstwie*, Gdańsk. | Bürger, P. (2006), *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków. | Enzensberger, H. M. (1964), *Aporien der Avantgarde*, w: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt am Main. | Jaworski, S. (1992), *Awangarda*, Warszawa. | Kłak, T. (2013), *Drogami awangardy*, Lublin. | Kmiecik, M., Szumna, M. (red.) (2015), *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, Kraków. | Kornhauser, J., Siewior, K. (red.) (2015), *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, Kraków. | Krauss, R. E. (2012), *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk. | Krynicki, R. (1971), *Muzeum polskiej poezji współczesnej*, „Nurt", nr 4. | Morawski, S. (2007), *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków. | Orska, J. (2004), *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków. | Piotrowski, P. (2005), *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań. | Shore, M. (2012), *Kosmopolityzm, awangarda i utracona niewinność Europy Środkowej*, w: eadem *Nowoczesność jako źródło cierpień*, przeł. M. Sutowski, Warszawa. | Świeściak, A. (2014), *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne", nr 2. | Zeidler-Janiszewska, A. (2006), *O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków. | Ziomek, J. (1986), *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki", z. 4.

B

BAJKA

Pochodzi od słowa „bajać” i podobnie jak wyrazy pokrewne (baj, bajęda, bajda, bajdurzyć, baśń), zawiera ten sam praindoeuropejski pierwiastek *-*ba* (-*bha*), oznaczający ‘mówić’ (Brückner). Pierwotnie ową czynność „bajania” przypisywano kobietom – przypomina Janina Abramowska – więc „bajka” pojawiała się najczęściej w towarzystwie przymiotników „babi” czy „babski”; może dlatego, jak pisał Wacław Potocki, bajki „mamki dzieciom z głowy prawią” (za: Brückner). U południowych Słowian *bajati* znaczyło tyle, co ‘czarować’, była to zatem mowa bliska magii, co zdradza głębokie pokrewieństwo bajki z baśnią (bajką magiczną). W polszczyźnie od XVI w., kiedy słowo to zaczyna się pojawiać w słownikach, oznacza zarówno opowieść fantastyczną, jak i wszelkiego rodzaju zmyślenie, mówienie nieprawdy, czy wręcz kłamstwo. Ale nie należy zapominać, że aż do XVIII wieku bajka oznaczała także osobę, człowieka, który bajał, czyli bajacza, baję, bajarza.

Jako termin literacki bajka przylgnęła do literatury dydaktycznej, a znana pod mianem bajki ezopowej, z czasem umocniła swą pozycję wobec pojęć konkurencyjnych, takich jak apolog, fabuła, przykład, przypowieść, powieść, by w oświeceniu przypieczętować swoją przewagę. Wpisana w nazwę oralność, a zwłaszcza archaiczna jedność bajania i bajarza, wskazuje na rangę „opowiadacza” w dziejach gatunku, którego koleje wyznaczają słynni bajkopisarze: na poły legendarny Ezop (VI w. p.n.e.), Babrios (I/II w. n.e.) czy Fedrus (I w. n.e.). Popularne w całej Europie przekłady i kolejne zbiory bajek ezopowych potwierdzają „personalność” tego typu opowieści. Również największy bajkopisarz nowożytny, Jean de La Fontaine, który dokonał odnowy gatunku, wprowadzając na miejsce zwięzłej bajki epigramatycznej formę dłuższą i subtelniejszą, został imiennie związany z uprawianym przez siebie typem apologu. „Lafontenowskimi” zaczęto nazywać utwory, które przez niespieszną

narrację, obecność dygresji, nasycenie obrazami i emocjami zbliżały się do baśni, choć alegoryczność wciąż zakorzeniała je w kanonie bajki.
Z upływem czasu zatarciu uległ wpisany w etymologię słowa pierwiastek magiczny. Bajka zwierzęca jest tylko odbiciem w zwierciadle (czasem krzywym) świata ludzi – ich wad, przywar i wzajemnych relacji. Nie odsłania zagadek bytu, tak jak opowieść mityczna, nie daje dostępu do *sacrum*, lecz jedynie formułuje doraźne pouczenia, których bystry czytelnik może się trzymać w życiu. Nawet bajki filozoficzne, stroniące od prostych rad, dydaktyzmu i moralizatorstwa, pozostawały w kręgu codziennych problemów i relacji społecznych. Nie może zatem dziwić, że te opowiastki, pozbawione tajemnicy, oferujące za to praktyczną wiedzę o ludzkiej naturze, a zwłaszcza o przywarach charakteru, już w starożytności znalazły zastosowanie w praktyce szkolnej. Teoretyczne refleksje na jej temat pierwsi snuli autorzy podręczników retoryki. Hermogenes wskazywał możliwość wykorzystania bajki jako wstępnego ćwiczenia retorycznego, przeznaczonego dla młodzieńców, gdyż pozwoli to „wprowadzić w ich dusze lepszy ład i […] kształtować ich kiedy są młodzi", ale polecał też jej stosowanie w charakterze przykładu.

23

W czasach nowożytnych zbiory bajek na trwałe wpisały się w europejską praktykę edukacyjną. W epoce oświecenia zrodziły się jednak wątpliwości, czy dziecko jest w stanie właściwie odczytać przesłanie bajek i czy wpisana w nie wizja świata, w którym rządzą przemoc i fałsz, wywiera pozytywny wpływ wychowawczy. W odpowiedzi na te rozterki pojawiły się bajki przeznaczone wyłącznie dla dzieci, co można uznać za istotny moment w ewolucji gatunku. Odtąd w centrum uwagi znalazła się wyspecjalizowana odmiana bajki, zdominowana przez dydaktyzm powiązany z dziecięcym doświadczeniem, łagodzący konflikty za pomocą leksykalnych i stylistycznych eufemizmów. W Polsce pionierem tego typu bajkopisarstwa był Stanisław Jachowicz, pracujący już na potrzeby prasy (wydawał „Dziennik dla Dzieci"); wyraźnie zapatrzony w niemieckie wzory

pedagogiczne, stworzył formę, którą badacze dla odróżnienia od tradycyjnej postaci nazywają „bajeczką" (Cieślikowski).
Fakt, iż współcześnie bajki funkcjonują niemal wyłącznie w piśmiennictwie dla młodego odbiorcy i w sferze rozrywki (kabaret, twórczość satyryczna), uzasadnia użycie słowa „bajka" w sensie 'rzecz mała, pozbawiona znaczenia'. Tak oto gatunek o wielowiekowej historii, mający za sobą okresy bujnego rozkwitu, cieszący się w dobie oświecenia uznaniem najwybitniejszych myślicieli, a pod piórem Ignacego Krasickiego podziwiany za doskonałe połączenie języka z rozumowaniem, coraz częściej uchodzi za drobiazg, żart, igraszkę pozbawioną głębszego znaczenia. Pewnie ma to również związek z kryzysem alegorii; zupełnie inaczej działo się w epoce klasycyzmu, kiedy parabola była w najwyższej cenie, pozwalała bowiem ukazać prawdy ogólne. Pod postacią zmyślenia kryła się w bajce najszczersza prawda, a – cytując Krasickiego – „smaczny to owoc, choć w podłej łupinie". To napięcie między powierzchnią i głębią bywało dwuznaczne, umożliwiało zatem ironiczną grę, jak choćby u Tomasza Kajetana Węgierskiego, który we wstępie do wiersza *Lasek* deklarował: „zarzekłem się prawdy mówić, będę sobie pisał bajki" (za: Kott). Autor, atakowany za zbyt otwartą krytykę współczesnych, prowokacyjnie obiecuje tworzyć jedynie bajki, czyli kłamstwa, które nikogo nie urażą, ale tę deklarację przewrotnie składa w formie bajki właśnie.

Żywioł polityki to ważny kontekst dla tego gatunku – dlatego w tradycji polskiej na szczególne wyróżnienie zasługują „rozbiorowe" bajki Juliana Ursyna Niemcewicza czy bajki „patriotyczne", pisane w epoce romantyzmu. Z drugiej strony autorzy rokokowi tworzyli bajki wolne od funkcji dydaktycznej, romantycy zaś układali swoiste antybajki (*O Janku, co psom szył buty* Juliusza Słowackiego, *Królewna Lala i król Bobo* Adama Mickiewicza). Pisarze Młodej Polski dowartościowują z kolei symboliczne

i poetyckie walory gatunku, a nowoczesność wprowadza technologiczny i futurystyczny *entourage* (*Bajki robotów* Stanisława Lema). Nowością jest też radykalny transfer w świat obrazu – ilustrowanej książeczki, komiksu, a zwłaszcza filmu, szczególnie animowanego. Te adaptacje byłyby trudne do wyobrażenia, gdyby bajka po raz kolejny nie upodobniła się do baśni, gdyby wiersza nie zastąpiła proza, a intelektualnego charakteru – ludyczność. Oba terminy często bywają traktowane synonimicznie, nawet przez autorów, co ujawnia się w tytułach opowieści baśniowo-groteskowych (np. *13 bajek z królestwa Lailonii* Leszka Kołakowskiego).
Dziś ta bajkowo-baśniowa hybryda ma się nieźle, choć zgodnie z duchem nowoczesności została zamknięta w dziecięcym pokoju. Z archaiki gatunku pozostali zwierzęcy bohaterowie, którzy co prawda służą rozrywce, ale zabawa nie utraciła całkiem alegorycznego uogólnienia i dydaktycznych pouczeń. Jeżeli czegoś brakuje, to bajarza z krwi i kości oraz żywego, oralnego bajania, bo dzieci zwykle oglądają bajki z ekranu telewizora, tabletu, telefonu komórkowego czy innej elektronicznej zabawki.

Magdalena Bąk

BIBLIOGRAFIA Abramowska, J. (1991), *Polska bajka ezopowa*, Poznań. | Cieślikowski, J. (1985), *Literatura osobna*, Warszawa. | Górski, K. (1997), *Mickiewicz bajkopisarz*, w: idem, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa. | Hermogenes (2012), *Sztuka retoryczna*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Lublin. | Kott, J. (oprac.) (1954), *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia*, Warszawa. | Mianecki, A., Wróblewska V. (red.) (2011), *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, Toruń. | Sokolski, J. (1989), *Wstęp*, w: I. Krasicki, *Bajki*, Wrocław. | Woźnowski, W. (1990), *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa.

BALLADA

Gatunek literacki pochodzenia ludowego, którego nazwę wywodzi się z języków romańskich. Największy polski autorytet w tym zakresie, Adam Mickiewicz, wyjaśniał: „U Włochów podobno zjawiło się imię ballady (*canzone a ballo*) nadawane bez różnicy wszelkim piosenkom, pospolicie wesołym, co sam wyraz *ballare* (tańczyć) oznacza". W swobodnym tłumaczeniu południowowłoskie *ballare* tłumaczy się 'śpiewać w trakcie tańca'. Inne możliwe etymologie nazwy wskazują na jej związek z późnołacińskim *ballare*, prowansalskim *balar* (prowansalski jest też sam wyraz *balada*, zmieniony później we francuski: *ballade*), starofrancuskim *baller* (wszystkie o tym samym znaczeniu: 'tańczyć'). Prawdopodobnym źródłem tych czasowników ma być greckie βάλλω (*ballo*) w formie medialnej ('miotam się'). Od początku zatem widać związek owej przyśpiewki tanecznej z trzema dziedzinami, których wspólnym mianownikiem jest muzyczność: z poezją, tańcem i śpiewem. W trakcie rozwoju gatunek nie tyle się miota, ile raczej posuwistym, tanecznym (czy wahadłowym) krokiem wchodzi kolejno w bliższe relacje z wymienionymi gałęziami sztuki, nie tracąc przy tym kontaktu z pozostałymi, lecz jedynie przyznając im skromniejszą rolę.

Pierwotnie ballada była prowansalską ludową pieśnią taneczną (pieśnią śpiewaną w tańcu), zwykle wykonywaną chóralnie. Znamienne, że dwunastowieczna Prowansja uchodzi równocześnie za ojczyznę tańca w parach płci przeciwnej. Później (XIV–XV w.) ballada zyskała popularność w całych Włoszech i we Francji – stała się wtedy częścią literatury wysokoartystycznej. Ballada francuska (prowansalska) cechuje się rygorystyczną budową stroficzną (najczęściej 3 zwrotki 8- lub 10-wersowe) i stałym układem rymów. Rozpoczyna się z reguły od słowa „Książę", w czym widzieć należy pamiątkę dawnych turniejów śpiewaczych, zawiera stale powracający jednowersowy refren, a zamyka ją 4-wersowe przesłanie (*envoi*), czyli bezpośredni apel do osoby, dla której utwór jest przeznaczony (tj. księcia), zmieniony później (w balladach François Villona) w autorskie podsumowanie utworu. Gatunek – od początku taneczny (tańczony) i związany ze śpiewem (śpiewany) – nie traci więc w tej wersji swojej muzyczności: stroficzności, rytmicznej regularności i skłonności do

powtórzeń, odchodzi jednak od tańca, a zbliża się do śpiewu i turniejowych popisów śpiewaczych.
W XVI–XVII w. balladami nazywa się angielskie i szkockie pieśni, związane pierwotnie ze śpiewem i tańcem, ale nie liryczne, lecz epickie. Trudno rozsądzić spór o to, czy stanowią one przykład anonimowej, ludowej twórczości, czy też pierwotnie były pieśniami literackimi, które potem trafiły do poezji ludowej i po wiekach, na nowo wydobyte, zainspirowały romantycznych twórców. Forma gatunku, w którym przeważa epika, zyskała więc popularność, usuwając w cień jawnie śpiewny i taneczny liryczny prototyp. Nie straciła jednak związku z tańcem, który oznacza wszak symbolicznie opowieść i mógł od początku opowiadać o życiu bogów i bohaterów, zachowując bliską poezji rytmiczność. Nie zapominajmy ani na chwilę o etymologicznym powinowactwie z balem, jako że w leksykonach te słowa są wymieniane jednym tchem: „bal, *balik, balować, ballada, balet* od romańskich tańców i przyśpiewek nazwane" (Brückner).

W XVIII wieku pojawia się ballada gotycka, wampiryczna (np. *Lenora* Johannesa Bürgera), która cieszy się ogromną popularnością. Od romantycznego przełomu termin ten oznacza „krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia" (SRGL), którego

tematem zwykle bywa miłość, nienawiść i śmierć, zdrada i zemsta, tajemnicze i nadprzyrodzone zjawiska. Pojęcie to odnosi się zarówno do wysokoartystycznej ballady literackiej, jak i do ludowej odmiany gatunku. Równocześnie używano tego słowa na oznaczenie pieśni wykonywanej z towarzyszeniem fortepianu, bądź też nastrojowego, fabularnego utworu instrumentalnego z epizodami dramatycznego wzburzenia (m.in. dzieła Fryderyka Chopina, Ferenca Liszta, Johannesa Brahmsa, współcześnie Franka Martina). Jak ballada muzyczna nie traci przy tym związku z literaturą (dzięki fabularnemu charakterowi), tak ballada poetycka nie traci związku z muzyką i wciąż zachowuje układ stroficzny, refreniczność, charakterystyczne powtórzenia i paralelizmy. Trzeba też dodać, że do poetyckich ballad nader chętnie dodawano muzykę, aby je śpiewać – wystarczy przypomnieć *Śpiewnik domowy* Stanisława Moniuszki, a w XX stuleciu odnowione wersje, śpiewane przez Ewę Demarczyk czy Tadeusza Woźniaka, oraz ballady staroangielskie w wykonaniu Joan Baez.
W XIX i XX w. gatunek ten cechuje się płynnością – zwykle najważniejszy jest w nim żywioł epicki, ale przewagę może też zyskać dramat bądź liryka. Czesław Zgorzelski charakteryzuje nową, dwudziestowieczną balladę jako „jawnie liryczną", amorficzną formę, w której pojawiają się „nie losy ludzi, ale ich obrazki, nie opowiadanie, ale opis i sugestie liryczne, nie zdarzenia, ale stosunki", a sama nazwa gatunkowa w tytule „służy tu raczej do wygrania skojarzeń z tradycją ballady, a nie do wskazywania na przynależność gatunkową utworu" (Zgorzelski). Znowu więc przeważyła śpiewność.

26

Współcześnie termin oznacza także utwór przeznaczony do śpiewania przy akompaniamencie instrumentu (najczęściej gitary). Staje się rodzajem poezji śpiewanej lub songu, w którym wyrazista muzyczność

towarzyszy często epickości tekstu lub – w bardziej lirycznej wersji – tematyce patriotycznej i wolnościowej, albo też osjanicznej kreacji śpiewającego poety-barda. Wśród dzisiejszych wykonawców wyróżnia się zespół Ballady i Romanse, który wzbudził międzynarodowe zainteresowanie dzięki filmowi *Córki dancingu* z 2015 r.; tutaj syreny wynurzają się z Wisły, by przypomnieć światu, że naturalnym miejscem ballady jest taneczny parkiet.

Maciej Szargot

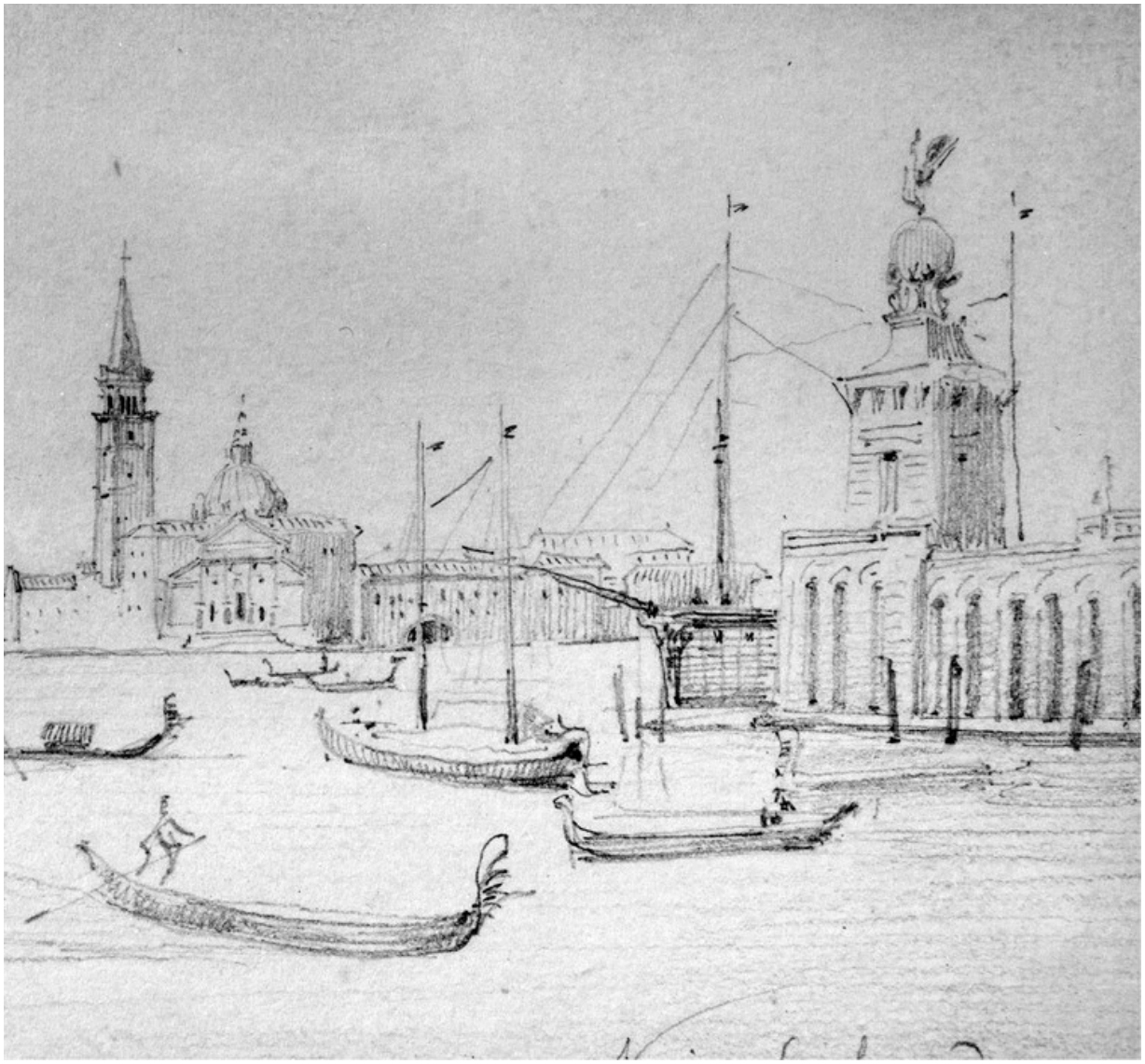
BIBLIOGRAFIA Jagiełło, J. (1975), *Ballada ludowa*, Wrocław. | Majcher, A. (1993), *Wyznaczniki gatunkowe współczesnej polskiej ballady (1939–1969). Próba typologii*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", z. 1/2. | Mickiewicz, A. (1822), *Przedmowa*, w: idem, *Poezye*, Wilno. | Opacki, I. (1961), *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, Lublin. | Opacki, I. (1999), *Ballada literacka. Opis gatunku*, w: idem, *Odwrócona elegia: o przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice. | Zgorzelski, C. (1962), *Wstęp*, w: *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski, I. Opacki, Wrocław. | Zgorzelski, C. (1970), *Dzieje ballady w Polsce*, w: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław.

BARKAROLA

Z włoskiego *barcarola*, od *barca*, czyli 'łódź', 'barka', inaczej gondoliera – pieśń gondolierów weneckich w umiarkowanym tempie i metrum 6/8, o płynnej, potoczystej melodii; akompaniament naśladuje plusk fal, a rytm – ich miarowe kołysanie i regularne pociągnięcia wiosła; termin może się również odnosić do wiersza stylizowanego wedle tematyki i nastroju takiej pieśni.
W swym pierwotnym kształcie oryginalna barkarola, potwierdzając najbardziej elementarne, meliczne źródła poezji, stanowi znakomity przykład nowożytnego funkcjonowania chorei. Pieśń weneckiego przewoźnika, towarzysząca jego trudowi, miarowym ruchom wiosła, traktowana być może jako jedna z postaci *work songs*, lecz bliższe oględziny natychmiast pozwalają uchwycić niepowtarzalną specyfikę owego śpiewu i jego *entourage*'u. Rdzenna barkarola, wykonywana w weneckim dialekcie, co podkreśla jej plebejski rodowód i charakter, choć związana z pracą na wodzie, jakże różna jest od ponurego, desperackiego „ej, uchniem!" burłaków wołżańskich. Odmienna jest także od weselszych i żwawszych, lecz przede wszystkim rytmizujących wysiłek żeglarzy i dających chwilowe zapomnienie w zapamiętaniu, szant. Zasadnicza różnica wynika z faktu, że barkarola jest pieśnią solową, wokalnym popisem pojedynczego pracownika, a nie chóru trudzących się mężczyzn, oraz że wykonuje się ją w niepowtarzalnych okolicznościach. Liryczna pieśń, naznaczona nieusuwalnym znamieniem belcanta, czyni pracę gondoliera, często urodziwego i odzianego w wystylizowany kostium, jakąś formą zabawy, a zarazem sztuki; rytmiczny ruch śpiewającego wioślarza pozwala więc traktować barkarolę jako choreę. Tak postrzegł ją Roman Brandstaetter.

Płynę w gondoli po Canale Grande.
Włoch w czerwonej chustce,
Jakby dokoła szyi
Zawiązał w węzeł
Zachód słońca,
Wiosłuje śpiewem,
Wiosłem melancholii.

Zachwytów weneckim barkarolom, jak też ich twórcom i wykonawcom, nie skąpił Jean-Jacques Rousseau. Przypominając, że gondolierzy mają „wolny wstęp do wszystkich teatrów, co pozwala im kształtować bez ponoszenia kosztów słuch i smak", Rousseau zauważał, że „słowa tych pieśni są zazwyczaj tak naturalne, jak rozmowy tych, którzy je śpiewają". Stwierdzał też powszechną wśród gondolierów znajomość wyśpiewywanej w letnie noce „na zmianę od jednej gondoli do drugiej" *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, którą także uznawał za „piękną barkarolę" (za: Skowron).
Gondolier i jego łódź to obiekty niesłychanie atrakcyjne estetycznie, jak zresztą przestrzeń, w której się znajdują, co sprawia, że barkarola zyskuje znamię operowej egzaltacji i emfatyczności, charakterystyczne dla wielu dzieł kultury włoskiej. Niesłychanie znaczące wydaje się przy tym umieszczenie miana wehikułu – barka, gondola – w nazwie gatunku. To właśnie ona, łódź, jest podstawową determinantą sytuacji lirycznej; pieśń rodzi się w ścisłym związku z nią i z przestrzenią wody, po której porusza się popychana wiosłem i śpiewem mikrofilharmonia, kształtem przypominająca – zdaniem weneckiego poety – sierp księżyca unoszący się na lagunie. „Osobliwa ta łódź, zachowana w niezmienionym kształcie z zamierzchłych czasów i niesamowicie czarna, jak bywają tylko trumny – przypomina nieme i zbrodnicze przygody wśród pluskającej nocy" – pisał o gondoli Tomasz Mann, lecz dodawał, „że siedzenie w takiej barce, ten […] czarno wyścielany fotel jest najmiększym, najrozkoszniejszym, najbardziej usypiającym siedzeniem na świecie". Romantyczny koloryt i bajeczny komfort – to czyni z gondoli miejsce szczególne, sprzyjające uniesieniom i wyznaniom miłosnym pasażerów, a nocna sceneria jest jednym z warunków *sine qua non* zaistnienia barkaroli, jednym z podstawowych impulsów do tego, by chciało się i można było ją zaśpiewać.



27

Transport wodny – co zresztą widać w maksymie *Navigare necesse est* czy w Pascalowskim aforyzmie „Rzeki są to drogi, które idą" – jest jednym z najbardziej pierwotnych i najłatwiejszych sposobów podróżowania, ale i doskonałym sposobem kontemplowania świata i siebie. Jest zatem idealny dla uprawiania turystyki zarówno poznawczej, jak wypoczynkowej, która w nowożytnym kształcie rozwinęła się w XIX w. Nie przypadkiem więc to stulecie okazało się okresem rozkwitu barkaroli jako gatunku muzyki poważnej, który w stylizowanej formie rozwinął się w liryce fortepianowej (m.in. Felixa Mendelsohna, Fryderyka Chopina, Ferenca

Liszta, Gabriela Faurégo) i wokalnej (m.in. Franza Schuberta, Johannesa Brahmsa, Jana Galla), w twórczości operowej (m.in. Carla Marii von Webera, Gioachina Rossiniego, Giuseppe Verdiego, Jacques'a Offenbacha) i operetkowej (Johanna Straussa). Kompozytorzy, szczególną wagę przykładając do kantyleny i nastroju, prowadzą swoje kompozycje „wiosłem melancholii", autorzy słów pieśni zaś („Ach! Zejdź do gondoli / Kochanko ma / Noc cicha jak sen, / Tylko fala drga") wyjątkowość i nieodmiennie liryczny (w potocznym znaczeniu), a chwilami zgoła ekstatyczny charakter sytuacji nieustannie wskazują.

Kiedy mowa o polskich barkarolach literackich, jako flagową jednostkę wskazuje się przeważnie *Barkarolę* Adama Asnyka, choć gatunek uprawiali wcześniej, przestrzegając solennie jego wyznaczników, poeci (trzeciorzędni) epoki romantyzmu (np. *Barkarola* Juliana Korsaka, *O! cara, o bella!* Juliusza Strutyńskiego czy *Barkarola* Leona Janiszewskiego). Utwór Asnyka, jak zresztą wiele jego wierszy, jest „karmelkowy" – to określenie do estetyki większości literackich barkaroli pasuje doskonale. Obecnie taką kwalifikacją estetyczną barkaroli byłby zapewne termin „kamp" („umiłowanie tego, co nienaturalne: sztuczności i przesady", „chybiona powaga, teatralizacja doświadczenia" – Sontag), bo Asnyk przywołuje obowiązkowe rekwizytorium w sposób wzorcowy: płonąca gwiazdami noc, szemrzący i wzdychający falą przestwór wodny, łódka „jak ptaszę" wzlatująca „w świateł powodzi" z rozczulonymi kochankami, których drżące miłością i „senną rozkoszą" serca pragną roztopić się po równo „w srebrnej fali" i „cichym błękicie" niebios – to determinanty sytuacji lirycznej i zasadnicze składniki świata przedstawionego. Dodać należy dla porządku, że polska poezja romantyczna barkarolowy motyw podróży jako sytuację sprzyjającą kontemplacji i refleksji, głównie historiozoficznej, wykorzystywała także w utworach niemających z Wenecją i gondolą nic wspólnego, niesięgających *in gremio* ani po wskazane tu atrybuty gatunku, ani po jego nazwę. Podróż dziewiętnastowiecznego Polaka mogła się odbywać po dowolnej przestrzeni wodnej (*Pieśń na Nilu* Juliusza Słowackiego czy *Na Gople… w nocy* Ryszarda Berwińskiego) i w dowolnej porze; czasem zresztą sięgano w owych barkarolopodobnych lirykach po kanoniczne rekwizyty i niezbędne eksklamacje („Łódko moja, leć, […] Gwiazdo moja, świeć!"), ale pod falami wód, w dosłownym i metaforycznym sensie, kryją się umarli („Trupy w dole – tajnie w górze"),

pieśń to belcanto *à rebours* – „Tam nieś, łódko… tam mi żyć / Będę jęczéć, będę wyć" – przeto łódź, którą płynie podróżny-śpiewak, nie gondolą jest, ale raczej dantejskim czółnem na Acheroncie, „strumieniu niedoli".
Barkarola znalazła miejsce również w polskiej literaturze popularnej XX w. za sprawą piosenki *Gondolierzy znad Wisły* (do słów Krzysztofa Dzikowskiego). Tekst wyśpiewany przez Irenę Jarocką przywoływał na początek nocną Wenecję, uruchamiając kliszę przejażdżek łodzią w feerii blasków, którym towarzyszą gondolierskie, adresowane do zakochanych pasażerów pieśni. Malownicze realia stanowią jednak tylko pretekst do analogii z trudem warszawskich piaskarzy („gondolierzy znad Wisły / barkami wożą piach"), którzy – równie malowniczy, jak weneccy przewoźnicy – „mieszają wiosłem złoto / odbitych w wodzie gwiazd", a ich prozaiczny trud, choć przy pracy nie śpiewają, sugeruje związek z faktem, że nad Warszawą „wstaje nowy słoneczny świt".
Mając na względzie dość szczupłą reprezentację poetyckich barkaroli w literaturze polskiej, warto włączyć w ich liczbę również szczególnego, bo PRL-owskiego mutanta: *pociągolę* Mirona Białoszewskiego. Skłania do tego w pierwszej kolejności formalne, brzmieniowe podobieństwo (i semantyczne pokrewieństwo) słów „barkarola" i „pociągola". Sytuacja liryczna, podobnie jak w klasycznej barkaroli, związana jest z lokomocją, ale diametralnie inny jest wehikuł – to pociąg. Monolog liryczny płynie do czytelnika z kolejowego przedziału, a pociąg sunie po szynach niczym łódź po weneckich kanałach, choć pasażer nie ma ani odrobiny komfortu, jaki oferuje gondola. Tak ważne dla charakteru barkaroli kołysanie tu nazwane jest „kiwem", a rytm „pociągoli-ruchu" i „pociągoli-melodii" oczywiście nie wiąże się z uderzeniami fal czy wiosła, lecz ze stukotem kół wagonu o szyny i obuwia pasażerów o podnóżki oraz ich głów o podgłówki. Ruch pojazdu – i podróżnych – który powinien być płynny, często przerywają gwałtowne szarpnięcia. Wreszcie – ta „muzyka na torze" nie ma zgoła nic wspólnego z belcantem, to bowiem kakofonia, i nie szemrzące fale, lecz kołaczące koła się toczą; nie „tęskna nuta barkaroli" (jak pisał Julian Korsak), lecz dokuczliwe piski, „viwy", zgrzyty i stukoty dobiegają uszu słuchaczy.
Potrzeba ekspresji związanej z wrażeniami z podróży pojazdem, który ślizga się po szynach niczym gondola po fali i produkuje własny śpiew, jest jednak przemożna – tak jak wielkie są muzykalność i humor

Białoszewskiego – i pociągola winna być traktowana jako jedno z najmocniejszych (słychać w niej wszak i toccatę!), najlepiej słyszalnych, najbardziej wyrazistych wykonań barkaroli w poezji polskiej – a już na pewno jako najdowcipniejsza i najbardziej pomysłowa wariacja na jej temat.

Andrzej Kotliński

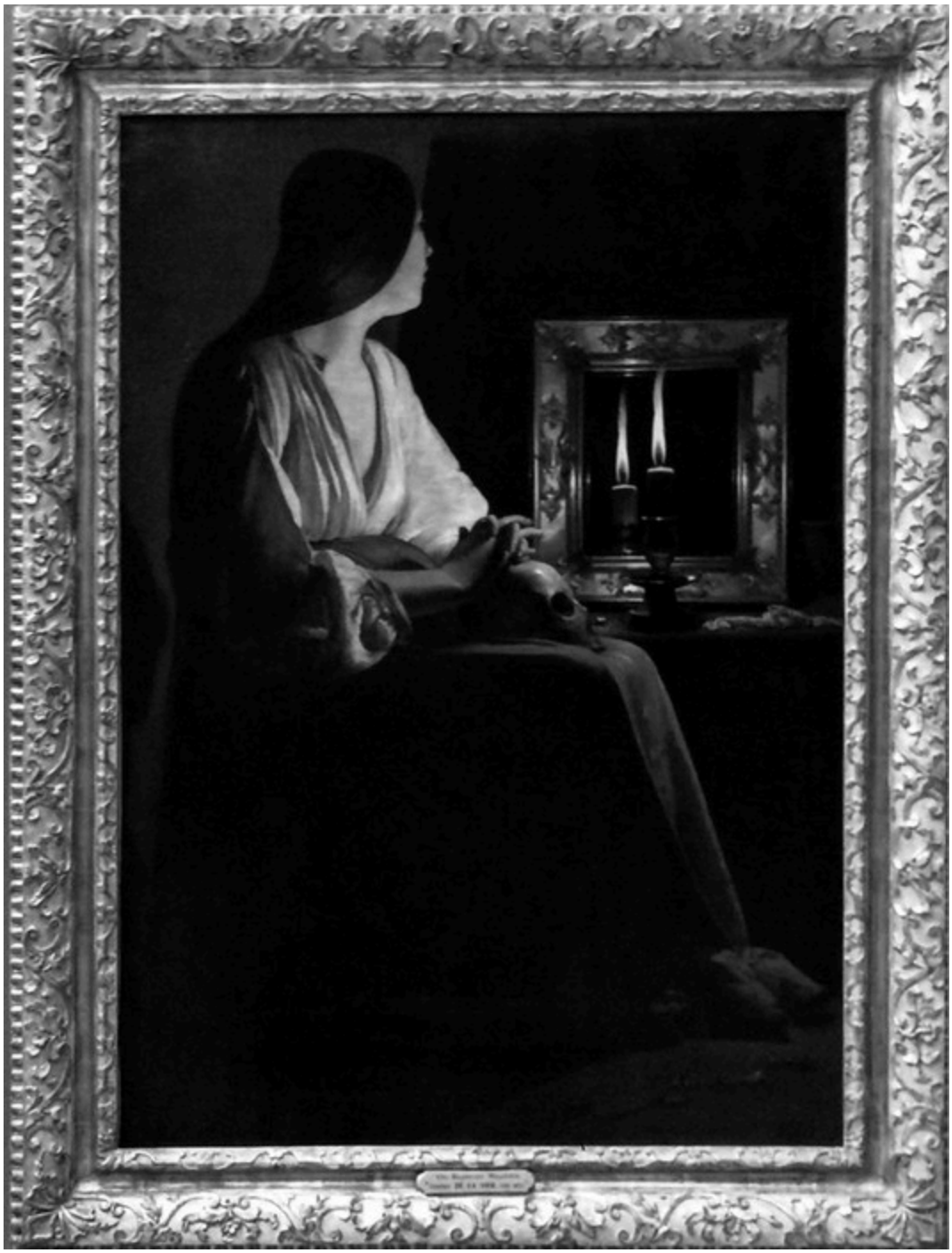
BIBLIOGRAFIA Brandstaetter, R. (2003), *Wenecja*, w: idem, *Wiersze i poematy. Dzieła zebrane*, Kraków. | Gillette, A. (1989), *Tajemnice gondoli*, przeł. M. A. Bagnowska, „Problemy", nr 9. | Kotliński, A. (1995), *Ucho wykolejone*, w: L. Hul, Z. Chojnowski, A. Kotliński, *„Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia". Interpretacje wierszy współczesnych*, Olsztyn. | Mann, T. (1956), *Śmierć w Wenecji*, w: idem, *Nowele*, przeł. L. Staff, Warszawa. | Skowron, Z. (2010), *Myśl muzyczna J. J. Rousseau*, Warszawa. | Sontag, S. (1979), *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie", nr 9.

BAŚŃ

Słowo „baśń” ma związek ze świeceniem. Zawiera praindoeuropejski pierwiastek *bha-*, ‘świecić’, ‘błyszczeć’, ‘zjawiać się’. Sanskryckie *bhan* znaczy ‘dźwięczeć’, ‘głośno wołać’, ‘mówić’ – i nie łączy się z greckim φημί (*phemí*) ani z łacińskim *fari*, które oznaczają ‘mówienie’ i ‘wypowiadanie’. Opowiadanie baśni, bajanie to czarowanie, zamawianie – baśń ma etymologiczny związek z grecką fantazją; towarzyszyła kulturze od początków ludzkości, obok najstarszych gatunków – oralnego, opowiadanego mitu i śpiewanej, lirycznej kołysanki. Zawsze i wszędzie ludzie odczuwali potrzebę tworzenia i słuchania opowieści o cudownych zdarzeniach; najpierw dorośli wypełniali nią wieczory, później wniknęła w obieg dziecięcy.

Baśń łączy dwa światy: realistyczny i fantastyczny; obok obserwacji dotyczących życia społecznego, politycznego, codziennego pojawiają się postacie lub zdarzenia stworzone przez wyobraźnię. Czas i przestrzeń wymykają się chronologii i topografii, by przyjąć kontury symboliczne („Dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma rzekami…”), brakuje też opisów prawdziwych miejsc. Bohaterowie, jednoznacznie podzieleni na dobrych i złych, obdarzeni są niezwykłymi talentami, a ich historie kreuje moc słownych zaklęć i gestów („Sezamie, otwórz się!”). Mimo perypetii i zakłóceń sprawiedliwego porządku zwycięża dobro, a ponieważ w tym gatunku etyka jest ściśle połączona z estetyką, w finalnym spełnieniu ujawnia się piękno.

Baśń to jeden z gatunków epickiej literatury ludowej, w którym utrwalono zasadnicze elementy typowego światopoglądu: wiarę w działanie sił pozaziemskich, niepisane normy moralne, ideał stosunków społecznych i sprawiedliwych zachowań. Ma wiele wspólnego z mitem, podaniem i legendą, dała podstawy do rozwoju *fantasy*, horroru czy *science fiction*. Często mylona jest z bajką, traktowana niemal synonimicznie, warto zatem podkreślić, że od wierszowanej bajki alegorycznej odróżnia ją zapis prozą i fabuła symboliczna – to teksty bazujące na innych figurach!



28

Według Adriana Jakuboze baśń jest nie tyle nazwą gatunku, ile konwencji, która podważa zdroworozsądkową ocenę zdarzeń i zezwala na wzajemne przenikanie świata realnego z *faerie* (światem wróżek czy skrzatów,

magicznym, cudownym). Julian Krzyżanowski, korzystając z ustaleń Seweryna Udzieli, klasyfikacji Antii Aarnego czy Stitha Thompsona i analizując 2700 baśni, zaproponował podział tematyczny: 1. bajki zwierzęce, 2. baśnie, nowele i legendy, 3. kawały i anegdoty, 4. bajki ajtiologiczne. Johannes Andreas Jolles zaś wymienił dziewięć prostych form: baśń, legendę, sagę, mit, przypowieść, kazus, memmorabile, żart, zagadkę. Według niego zainteresowanie baśnią łączy „dwie przeciwne skłonności natury ludzkiej, upodobanie do cudowności i miłość do prawdy i wszystkiego, co naturalne", a nadprzyrodzona moc, fantastyczny ciąg perypetii tylko w baśni mogą być realne i zgodne z „naszym odczuciem [że tak] powinno dziać się w świecie". Mozaika motywów stanowi przeciwieństwo tego, co „przywykliśmy obserwować w świecie jako faktyczny bieg zdarzeń" (Jolles). W badaniach nad interpretacją baśni dominują trzy tradycje: szkoła fińska, morfologia Proppa i psychologia głębi.

Baśnie są „cudowne i pożyteczne". Opowiadają za pomocą obrazów, jak twierdził Bruno Bettelheim, o najważniejszych problemach ludzkiej egzystencji. Przedstawiają symbolicznie kolejne etapy rozwoju dziecka: Jaś i Małgosia przekraczają fazę oralną, Czerwony Kapturek dojrzewa, przełamując trudności fazy edypalnej, księżniczka z *Oślej skórki* mierzy się z molestowaniem i kazirodztwem, Kopciuszek przygotowuje się do małżeństwa, a tytułowa bohaterka *Pięknej i Bestii* poznaje problemy dorosłego życia. Świat ożywiony wyobraźnią staje się bardziej zrozumiały, a kompensacyjna funkcja baśni umożliwia wyjście z beznadziejnego położenia i osiągnięcie szczęścia.

Najstarsze baśnie powstały prawdopodobnie w Indiach. *Kopciuszek* znany był już w IX w. p.n.e. W 1550 r. ukazał się zbiór Giovanniego Francesca Straparoli (75 tekstów), w l. 1632–1634 około 50 baśni znalazło się w antologii Giambattisty Basilego, co zapoczątkowało historię europejskiej baśni autorskiej, czyli podpisanej imiennie (baśnie magiczne są kumulacją tekstów spisanych z opowieści gminnych, które edytorzy zwykle modyfikowali wedle własnych założeń). W 1697 r. Charles Perrault wydał *Historie lub opowieści z czasu przeszłego. Opowieści mojej Babci Gęsi* (w oryginale była „niania"), choć jako poważany akademik nie chciał ryzykować i opublikował je pod imieniem syna. Między 1704 a 1717 r. Antoine Galland przetłumaczył i ogłosił najsłynniejszy zbiór baśni arabskich – *Księgę tysiąca*

i jednej nocy. W epoce romantyzmu zainteresowanie opowieściami fantastycznymi wzrosło jeszcze bardziej, zbiegło się bowiem z pasją zbierania folkloru. Odkrywane i spisywane wtedy baśnie nie były przeznaczone wyłącznie dla dzieci, aczkolwiek słynny zbiór niemieckich tekstów, opublikowany w l. 1812–1815 przez braci Grimm, nosił tytuł *Baśnie dla dzieci i dla domu*. Po polsku w 1837 ukazały się *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* Kazimierza Władysława Wójcickiego, a w 1852 Roman Zmorski wydał *Podania i baśnie ludu na Mazowszu,* używając po raz pierwszy w języku polskim słowa „baśń".

29

Bodaj największy rozgłos zyskało ponad 160 opowieści, wydawanych po kilka tekstów w niewielkich zbiorach za życia ich autora, genialnego Duńczyka Hansa Christiana Andersena, który jako jeden z pierwszych stworzył własny typ baśni literackiej, umiejscowionej w konkretnej rzeczywistości, z pogłębionymi psychologicznie portretami bohaterów,

często też zastępującej symbol metaforą. Andersen nawiązał w kilku opowieściach do folkloru, ale przede wszystkim tworzył oryginalne fabuły z elementami magicznymi, przypominającymi legendy czy satyry. Zakładał, że odbiorcami mogą być zarówno dzieci, jak i dorośli. Snuł więc opowieści o ludziach i postaciach fantastycznych, antropomorfizowanych przedmiotach, roślinach, ptakach i innych stworzeniach, przedstawiał ich pełne historie lub epizody z życia, wpisywał bohaterów w relacje z Bogiem, przyrodą, techniką i twórczością artystyczną. Wśród nich wyraźne stają się archetypy Dziecka, Cienia, Animy i Animusa, Matki, Mędrca i Jaźni, które odzwierciedlają procesy indywiduacji – w losach bohaterów i w odbiorze czytelniczym. „Baśń *Wiatrak* [na przykład] to symboliczne zobrazowanie topografii psychiki, ludzkiego losu, jungowskich procesów przemiany rozgrywających się w rzeczywistości psychicznej. To, co Jung ujął w naukowym dyskursie, Andersen zobrazował w symbolicznej wizji wiatraka, przesuwając do wspólnotowego odczuwania i przeżywania egzystencji, do uniwersalnego wymiaru bytu" (Miernik).
Niezwykła to zatem opowieść, organicznie zrośnięta z człowiekiem, naiwnym często, ale marzącym o lepszym świecie. Baśń, czyli „lwia część literackich rupieci, które Europa ostatnich lat upchnęła do lamusa", to przejaw wyobraźni, *evangelium*, czyli Dobra Nowina, która jest cząstką historii zbawienia ludzi przez Chrystusa, uświęconą wszędzie tam, gdzie fantazja człowieka – dzięki zwycięstwu prawdy – podsuwa dobre zakończenie, bo „Taka jest też i gloria – radość chrześcijanina – choć o wiele bardziej (nieskończenie bardziej, gdyby nie nasze ograniczone możliwości) wzniosła i promienna [...]. Sztuce nadano wymiar prawdy. Bóg jest panem aniołów i ludzi, i elfów. Legenda i historia spotkały się i zlały w jedno" (Tolkien).

Ewa Ogłoza

BIBLIOGRAFIA Bettelheim, B. (1985), *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. i przedmową opatrzyła D. Danek, t. 1–2, Warszawa. | Ćwiklak, K. (red.) (2014–2015), *Baśń we współczesnej kulturze*, t. 1–2, Poznań. | Fromm, E. (1994), *Zapomniany język: wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa. | Jolles, J. A. (1965), *Formy proste*, „Przegląd Humanistyczny", nr 5. | Krzyżanowski, J. (1947), *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1–2, Warszawa. | Leszczyński, G. (red.) (2005–2006), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1–2, Poznań. | Miernik, A. (2015), *Domeny wyobraźni: Andersen*

i Jung, Kraków. | Ogłoza, E. (2014), *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*, Katowice. | Propp, V. A. (2011), *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków. | Slany, K. (2016), *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Kraków. | Tolkien, J. R. R. (2010), *Drzewo, liść oraz Mythopoeia*, przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań. | Wais, J. (2006), *Ścieżki baśni: symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*, Warszawa.

BON MOT

Z fr. *bon mot* to literalnie ‘dobre słowo’, czyli krótkie, dowcipne, zręczne sformułowanie. Bon mot ma wielu towarzyszy drogi: żart, dowcip, dykteryjkę, powiedzonko, kalambur, sentencję, złotą myśl itd., i nie jest tak łatwo go spośród nich wyodrębnić. Jest zwięzły (oryginalne określenie mówi w końcu o pojedynczym „słowie”), najczęściej jednozdaniowy, nie opowiada przeto żadnej historyjki czy sytuacji. Zastosujmy jednak inne, z pozoru mniej oczywiste kryterium. Bon mot, choć i on ma śmieszyć, powinien wywoływać odmienną reakcję niż na przykład dowcip czy żart. Nie ma tu miejsca na długi śmiech, na zanoszenie się rechotem, ewentualnie na udawany – gdy dowcip nie śmieszy – chichot. Fizjologiczna przyjemność z bon motu wyrażać się powinna w sposób delikatniejszy, półuśmiechem czy odpowiednim wyrazem twarzy, bo też jest ona o wiele bardziej cerebralna i subtelna: w bon mocie, jak sama nazwa sugeruje, smakuje się słowa odpowiednio do siebie dobrane, docenia się koncept i kreację werbalną, która, podobnie jak wiersz, wywołuje rozkosz głębszą, lecz bardziej utajoną.

Rozważmy dwa zdania zaczerpnięte z filmów Woody’ego Allena i często cytowane jako przykłady bon motów: „Wyglądasz tak pięknie, że nie mogę skupić wzroku na liczniku [taksówki]” (*Manhattan*) oraz „Kiedy zasłucham się w Wagnerze, mam ochotę napaść na Polskę” (*Tajemnica morderstwa na Manhattanie*). Pierwsze zdanie wydaje się tylko dowcipne; o drugim, poza tym, że jest dowcipne, trzeba powiedzieć, że zawiera to szczególne coś: połączenie szczypty absurdu z kontekstem kulturowym, które dodaje smaku i podnosi jakość żartu. Przy tak określonych wymogach z obu zdań jedynie to drugie jest w naszym odczuciu właściwym bon motem, a w każdym razie bon motem pełną gębą. Pierwsze zdanie, powiedzmy to brutalnie i wprost, zrozumieją wszyscy widzowie; drugie – niektórzy.

Bon mot jest bowiem elitarny, intelektualny i z natury swej wykwintny. Dowcipu, nawet jeśli nie bawi, trudno nie zrozumieć; bon mot trafia do *happy few*, zawarty w nim humor nie leży na wierzchu. Kojarzy się go z literaturą salonową i dworską, najczęściej ulotną (portrety literackie, listy), w której staje się wręcz uprzywilejowaną figurą stylu, zbierającą poklask; w osiemnastowiecznej Francji bywał królem literackich zabaw,

przedmiotem konkursów i – zwłaszcza pod postacią repliki lub odpowiedzi na pytanie – ozdobą salonowej konwersacji.
Konwersacja jest jego żywiołem, bon mot spotyka się przede wszystkim w przekazach oralnych. Stąd efemeryczność i zarazem paradoksalność jego istnienia: choć bon mot jest z natury swej bardziej „literacki" niż wiele innych zabawnych czy mających rozbawić wypowiedzi, przepada jednak w niepamięci; z punktu widzenia długiego trwania literatury jest fajerwerkiem *esprit*, który nie ma przyszłości. Tylko nieliczne bon moty mają szansę przeżyć dzięki zapisowi, i to raczej w literaturze pamiętnikarskiej niż artystycznej. Dzisiaj żywotność zapewnia im także film, w którym bon moty, wypowiadane w żywych dialogach, występują w swym naturalnym środowisku. „Nikt nie jest doskonały" (*Nobody is perfect*), kończące słynną komedię Billy'ego Wildera *Pół żartem, pół serio*, przeszło tryumfalnie do historii i żyje własnym życiem w wielu językach. Czy podobny status w skali krajowej zyskały bardziej dosadne kwestie z *Rejsu*, *Samych swoich*, *Seksmisji* albo *Psów*? W myśl naszego rozumienia nie nazwiemy ich bon motami właśnie ze względu na ich dosadność, niekiedy wulgarność, a w wypadku *Rejsu* – purnonsensowy charakter. Natomiast wśród wielu polskich określeń pokrewnych bon motowi warto w związku z tym zwrócić uwagę na „greps". To słowo z gwary więziennej przedostało się do mowy potocznej i podobnie jak bon mot oznacza (z reguły pod postacią stwierdzenia „niezły greps", „dobry greps") zgrabnie ułożoną formułkę – i takie właśnie pojęcie bardziej pasuje do wielu filmowych sentencji, które przedostały się do potocznej polszczyzny.
Problem oralności wydaje się dla bon motu podstawowy. Niemało z „myśli nieuczesanych" Stanisława Jerzego Leca, wypowiedzianych na głos w towarzystwie, mogłoby ujść za jego modelowe realizacje („Cóż eunuchowi po cywilnych ślubach?"), ale w zbiorze przybierają raczej postać aforyzmu czy właśnie „myśli". Podobnie dzieje się – na przykład – z filozoficznymi aforyzmami Emila Ciorana. Zawierają one dość humoru, by w odpowiedniej sytuacji towarzyskiej zabłysnąć jako bon mot („Istnienie jest plagiatem"), tym bardziej że autor sam wiele pisał o stylach osiemnastowiecznej francuszczyzny i ówczesnej dogmie wysokiego stylu, imperatywie dobrego wypowiedzenia… Natomiast gdy figurują w książce pośród innych sentencji, zaczynają uczestniczyć w całości filozoficznego przekazu i nabierają głębszej wymowy.

30

Po raz pierwszy określenie bon mot mogło się pojawić w połowie XVII w.; spotyka się je w satyrze IX Nicolasa de Boileau czy w późnych utworach Jeana de Lafontaine'a. Jego literackie egzemplifikacje najczęściej stanowią cytaty z Woltera, który za życia uchodził za mistrza bon motów. Wśród polskich wirtuozów wymienia się na pierwszym miejscu autorów z okresu międzywojnia, Juliana Tuwima czy Antoniego Słonimskiego. Ale też tak zwane „barwne postacie" życia literackiego, jak król kawiarni

„Ziemiańskiej", Franciszek Fiszer. „Podjechała pusta dorożka i wysiadł z niej Leśmian", miał choćby powiedzieć; tyle że rozgłośnił to Słonimski – wiele spośród bon motów, którym udało się przetrwać i które krążą w opowieściach i książkach, ma charakter apokryficzny i ich autorstwo jest niepewne.

Bon mot rzadko zatem wchodzi do literatury otwartymi drzwiami. Pojawia się oczywiście jako nieodzowny składnik dialogów w komediach teatralnych, lecz o wiele mniej obecny jest w prozie. Sto pięćdziesiąt lat po Wolterze mocno ożywił go czarny kryminał amerykański. Nie można tu zatem nie wspomnieć o bohaterze powieści Raymonda Chandlera, detektywie Marlowe, istnym specjaliście od bon motów. Do tego stopnia, że akcja tych powieści toczy się dwoma torami: akcja podstawowa, kryminalna, postępuje od jednego zdarzenia do drugiego; akcja drugoplanowa, lecz równie ważna, od jednego bon motu do kolejnego. Kiedy Marlowe, zamówiwszy w barze „stek po nowojorsku", dzieli się refleksją: „Dlaczego po nowojorsku, pomyślałem. Przecież opony samochodowe robi się w Detroit" (Chandler), spełnia oczekiwania czytelnika równie dobrze, jak w chwili, gdy wykrywa zabójcę.

Jak zostało powiedziane, form pokrewnych bon motowi jest bez liku i granice między poszczególnymi określeniami są bardzo niestabilne i nieostre. Bliskim, lecz nieco mniej nobliwym francuskim synonimem bon motu wydaje się *petite phrase* (dosł. 'zdanko'). Przy czym odnosi się na ogół do sfery politycznej. Jest to krótkie, z pozoru niewiele znaczące zdanie – definiuje Akademia Francuska – które ma zapaść w pamięć słuchaczom (Le Séac'h). Nie wyraża ono wprost rozpisanych na dłuższą przemowę idei, nie odwołuje się do głębszej refleksji, lecz swoją zwięzłością i efektownością sformułowania robi wrażenie i wiąże się na stałe z osobą, która je wypowiada – często podczas oficjalnego przemówienia. Za modelową *petite phrase* mogłoby uchodzić „Żołnierze, czterdzieści wieków patrzy na was" Napoleona. Należy wszak zauważyć, że *petite phrase* przygotowuje się z góry, podczas gdy idealny bon mot zdaje się natchnieniem chwili.

Z bon motem wiążą się jeszcze co najmniej dwa problemy. Pierwszy natury ortograficznej. Czy zapisywać go po polsku kursywą, w wersji oryginalnej, *bon mot*? Czy też spolszczać i odmieniać przez przypadki? Bon mot, kilka

bon motów itd.? Wydaje się, że ta druga wersja, podawana przez słowniki, bierze górę i byłaby do zalecenia.
Drugi problem jest natury psychologicznej. Francuskie porzekadło mówi: „Lepiej porzucić bon mot niż stracić przyjaciela". Zawiera się w nim przekonanie, że wygłaszanie bon motów może nabrać cech obsesyjnych, stać się nieodpartym nałogiem, podobnie jak opowiadanie dowcipów. Czy też – czego dowodził przykład pana Jowialskiego z komedii Fredry – rymowanek i przysłów. Kiedy nie można się powstrzymać przed wypowiedzeniem kolejnego „fajnego" zdanka, należy sobie uprzytomnić, że o ile królestwo otrzymane za konia dałoby wymierne zbiorowe korzyści, o tyle królestwo uzyskane za bon mot uwięziłoby autora w samotności i śmieszności.

Marek Bieńczyk

BIBLIOGRAFIA *Ana ou choix de bons mots, contes et anecdotes, des hommes célèbres, suivis de propos joyeux, mots plaisants et contes à rire* (1970), Amsterdam–Paris. | Cioran, E. (2004), *Ćwiartowanie*, przeł. M. Faski, Warszawa. | Chandler, R. (2008), *Żegnaj, laleczko*, przeł. B. Cendrowska, Warszawa. | Ryba, J. (2009), *Bons mots w świetle oświeceniowej konwersacji (i vice versa)*, w idem: *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady – konwersacja – literatura*, Katowice. | Le Séac'h, M., *Phrasitude. L'observatoire des petites phrases*, http://www.phrasitude.fr/2015/07/petite-phrase-la-definition-magistrale.html [dostęp: 09.01.2017].

C

CENTON

Z gr. κέντρων (*kéntron*), *homerocento*, łac. *cento* – ‘łatanina’, ‘łachman’. Historia tego „tekstylnego” gatunku bywa zmienna i zaskakująca, bo łachman zdaje się niekiedy królewskim płaszczem. Bujnie rozwijający się w starożytności, później stopniowo karłowacieje. Wyszydzany, wraca jednak w literaturze współczesnej, choć nie triumfalnie, ale bocznymi drzwiami, z asekuracyjnym wsparciem nowoczesnych terminów, w roli zapomnianego i po macoszemu traktowanego przodka. Wydaje się, że w samej etymologii centonu tkwi pewna nieszlachetność: wszak to forma łatana, złożona ze strzępów, jak zszywane ze skrawków ubrania rzymskiej biedoty. Potrzeba będzie Waltera Benjamina, by dowartościować ów cytatowy labirynt skonstruowany z odpadków. Niegdyś był tylko popisem erudycji i co najwyżej dowodził kompilatorskich umiejętności centonisty, w XX w. jednak, wraz z perspektywami, jakie otworzyła intertekstualność, zyskał drugą szansę.

Dla autorów starożytnych pisanie centonów (bazujących głównie na tekstach Homera i Wergiliusza) było jedną z najważniejszych praktyk literackich. Najstarszy znany łaciński centon to tragedia *Medea* Hosydiusza Gety, utrwalona wraz z kilkunastoma innymi łacińskimi centonami w tzw. Kodeksie salmazjańskim. Szczególne miejsce – z powodu autotematycznych uwag zawartych we wstępie – zajmuje *Cento nuptialis* Decymusa Auzoniusza Magnusa. Charakterystyka gatunku, jaką kreśli rzymski poeta, obnaża jego niskie urodzenie. Nawet świadomi toposu skromności, dostrzeżemy naruszenie powagi tego typu utworów: układanie centonu zrównane zostaje z zabawą, wymagającą jedynie dobrej pamięci, a końcowy efekt służyć ma rozweseleniu czytelnika. Ów ludyczny element wzmocniony zostaje przez porównanie centonistów z grającymi w Archimedesową skrzyneczkę. Ta starogrecka gra polegała na układaniu 14 kostek o odmiennych kształtach i kątach w celu otrzymania niespotykanych obrazków. Rygory rządzące starożytnym centonem nieco

zaciemniają ten kuglarski obrazek, gatunek bowiem wymagał od układającego zarówno wysiłku, jak i inwencji. Auzoniusz wylicza wiele normatywnych wskazań, które odkrywają paradoksy centonu: spójność i całość osiągano dzięki zestawianiu części niepowiązanych, własna sygnatura zaś odciskać się miała w splocie rozmaitych wersów i półwersów wyjętych z cudzych tekstów. Tatiana Krynicka dostrzega tu „adopcję" cytatów, znoszenie ich obcości dzięki połączeniu „więzami krwi", co jawi się jako działanie wykraczające poza kompilatorstwo.

Erudycyjne popisy adresowane do oczytanego odbiorcy (znającego klasyczne teksty na pamięć) mimo skupienia na zabawie zazwyczaj nie były krytykowane; inaczej, gdy centoniści sięgali po tematykę poważną, zwłaszcza religijną. Narażali się wówczas na zarzut uproszczeń i niefrasobliwego, choć nieuchronnego plątania kontekstów. Kiedy Julian Tuwim opisuje działania najdawniejszych centonistów (wspomnianego Auzoniusza oraz Very Faltonii Proby), to powstrzymuje negatywną ocenę zjawiska: „Jest więc centon «wierszomontażem», mozaiką, zlepkiem skrawków poetyckich, tak dobranych, aby tworzyły nową całość o nowej treści". Wobec późniejszych praktyk ujawnia jednak wyraźną niechęć, określając działania centonistów jako „parcelowanie", „prucie", „pracę bezpłodną", której „główną ofiarą" pada Wergiliusz. Nie dziwi zatem puenta tego wywodu: „Centon polski czeka jeszcze na swego Auzoniusza lub Verę Faltonię. Bardzo nam będzie miło, jeżeli się doczeka. Jeżeli nie – mała szkoda".

Przekonanie, że centon czasy świetności dawno ma za sobą, wydaje się jednak nieuprawnione. Historycy gatunku co prawda przyznają, że kolejne epoki ani nie doprowadziły do jego szczególnej popularności, ani nie dały wybitnego przedstawiciela; co gorsza, czytane po latach centony (np. barokowe „podrzędnego wierszopisa" Jana Karola Dachnowskiego) każą podejrzewać autorów raczej o plagiat niż oczytanie i zręczność w zszywaniu. A jednak z upływem czasu stopniowo rozluźniały się wewnętrzne rygory gatunku, kompilacje cytatów zmierzały raczej w stronę „bluszczowatości", przypisywanej choćby tekstom Słowackiego. Centon wyrasta zatem na przodka dwudziestowiecznych technik literackich, zwłaszcza kolażu. Jest w tym wypadku nie tylko antenatem, ale – co zauważa Ryszard Nycz – bywa stosowany jako termin bliski kolażowi „znaczeniem i zakresem użycia". Znamienne, że nawet dzisiejszym

badaczom centonów starożytnych zdarza się użyć – na prawach bliskości semantycznej – terminu „kolaż". Tak więc centon, a później ironicznie nacechowany bigos literacki, kolaż, ale także kontrapunktowość, mozaikowość, papier collé, potpourri, montaż, remiks, metoda cut-up, pojawiają się we wspólnym polu znaczeniowym i niekiedy funkcjonują synonimicznie. Świadomi bliskości, nie możemy jednak lekceważyć odrębności wymienionych pojęć, tym bardziej że centon wciąż pozostaje gatunkiem rozpoznawalnym i dopisuje swe dalsze losy.
Pierwszy nowoczesny trop wiedzie od gatunku do techniki, czego dowodzą wspomniane związki z kolażem. Teresa Cieślikowska używa określenia „centonowa mowa", która polega na kształtowaniu sensu dzieła przy swobodnym udziale wypisów z cudzych tekstów – cytatów, ale też parafraz, aluzji czy pastiszów. W gościnnej i dynamicznej przestrzeni poetyki intertekstualnej wielogłosowość Pounda, Eliota (z *Ziemią jałową* jako szczytowym osiągnięciem tej techniki), Joyce'a, Borgesa, Cortazara, Lema czy Buczkowskiego jest już zjawiskiem znacznie szerszym niż genologiczne ramy starożytnego centonu. Jeżeli jednak zawęzimy intertekstualność do świadomych relacji między tekstami, to centon stać się może – jak przekonuje Skubaczewska-Pniewska – podstawowym gatunkiem intertekstualnym. Świadomy reguł gry i humorystycznych walorów formy jest Piotr Michałowski w *Centonie Mickiewiczowskim*:

Słuchaj dzieweczko! – Ona nie słucha –
Świsnął szablą koło ucha,
Majtek wbiegł na drabinę, gotujcie się, dzieci!
I ogromna łysina śród kolumny świeci.

Autor – literaturoznawca układanie (a nie pisanie) centonów traktuje jako zabawę z aspektem dydaktycznym, dzięki której czytelnik – jak w quizie – musi podjąć trud rozpoznania cytatów. „Nieznany wiersz Mickiewicza" jest nominalnym centonem, ale i kolażem, co raz jeszcze dowodzi synonimicznego używania obu terminów, tym razem przez autora wiersza. Mistyfikacje Michałowskiego to rodzaj „komunikacji pozaziemskiej", w której badacz wykorzystuje głosy zmarłych klasyków. Rzecz jednak polega nie tyle na erudycyjnym popisie, ile na autorskiej sztuce łączenia i zestawiania cytatów w nowych kontekstach. Centon staje

się elementem gry z tradycją i uprzywilejowuje takie jej formy, jak parodia czy pastisz, które pozwalają w chórze przodków zaznaczyć własny głos. Literaturoznawcze szlify – choć ułatwiają centonowe zabawy – nie są warunkiem koniecznym. Tadeusz Pióro, pytany o swój centonowy *Smutek krawca*, ubolewał, że nie jest polonistą bez trudu lokalizującym cytaty, ale nie miał wątpliwości co do miejsca własnego „ja": „Wiersz napisałem sam, choć akurat złożyłem go z cudzych słów". Elementy poetyki centonu dostrzegają badacze także w liryce Janusza Szubera, zasilanej zarówno przez cytaty z literatury, jak i z rzeczywistości. Jeszcze wyraźniej widać to w poezji Andrzeja Sosnowskiego i późnego Tadeusza Różewicza, w uporządkowanym chaosie języków, jakkolwiek obu twórcom bliżej do kolażu niż do klasycznego centonu. Sosnowski – piszący covery, stosujący technikę samplingu, opatrujący wiersze internetowymi linkami, cytujący klasyków literatury oraz trudne do zidentyfikowania (choć wiemy, że cudze) głosy świata – bliski jest polifonii Bachtina. Praktyka Różewicza jest inna – to sztuka autocytowania, strategia przepisywania siebie w całości lub we fragmentach, niemal bliźniacza wobec autobiograficznego zamysłu Rolanda Barthes'a: „Jedynym rozwiązaniem było siebie prze-pisać – z daleka, bardzo daleka – z dnia dzisiejszego: do książek, tematów, wspomnień, tekstów dodać inną wypowiedź, nie wiedząc, czy mówię o swojej przeszłości, czy jednak teraźniejszości. Rzucam tym samym na minione pismo, ciało i dzieło – ledwie je muskając – swego rodzaju *patchwork*, rapsodyczne okrycie z pozszywanych kwadratów".

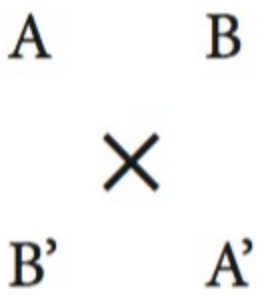
Monika Ładoń

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (2011), *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk. | Benjamin, W. (2015), *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków. | Cieślikowska, T. (1995), *Centon i centonowa twórczość*, w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Warszawa–Łódź. | Firlej, A. (2005), *Centon a sprawa polska*, „Topos", nr 1–2. | Grześkowiak, R. (2010), *Cytaty, centony, cudze całości. Dachnowski intertekstualny*, „Ruch Literacki", nr 1. | Kostkiewiczowa, T. (1995), *Centon i centonowa twórczość*, w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Łódź. | Krynicka, T. (2012), *Starożytny łaciński centon: próba przybliżenia na przykładzie „Centonu weselnego" Auzoniusza*, „Vox Patrum", t. 57. | Krynicka, T. (2013), *Ridere, nil ultra expeto (CN 134). Auzoniusz jako teoretyk i twórca centonu*, w: *Inter textus. Między tekstami*, red. Z. Głombiowska, Gdańsk. | Michałowski, P. (1998), *Wariacje na jednego wieszcza*, „Arkusz", nr 12. |

Michałowski, P. (2004), *Głosem prawie cudzym. Z poezji okołokonferencyjnej*, Kraków. | Nycz, R. (2000), *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków. | Nycz, R. (2006), *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków. | Pióro, T. (2005), *Każdy wiersz napisałem dla złotej rybki Ronalda Firbanka*, rozm. przepr. M. Grzebalski, „Studium", nr 1. | Skubaczewska-Pniewska, A. (2001), *Czy istnieją gatunki intertekstualne?*, w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LIV – Nauki Humanistyczno-Społeczne", z. 342. | Tuwim, J. (1950), *Pegaz dęba*, Kraków.

CHIAZM

Nazwa pochodzi o greckiego czasownika χιάζειν (*chiadzein*), oznaczającego ‘zaznaczać coś za pomocą litery χ (*chi*)’, która do tego celu nadawała się szczególnie, ponieważ wygląda jak krzyż. W starożytnej grece ten znak był więc nie tylko częścią alfabetu, lecz także środkiem używanym przez filologów do podkreślania tego, co istotne lub trudne w badanych tekstach. Podobną funkcję pełnił chiazm jako figura retoryczna – zwracał uwagę słuchaczy i akcentował istotność wypowiadanej frazy. Chiazm może być realizowany w różny sposób, ale zawsze jego mechanizm polega na specyficznym odwróceniu szyku słów:



Ostatni (A) będą pierwszymi (B), a pierwsi (B’) ostatnimi (A’).

I tym śniegiem (A) się ośnieżyć (B)
i ocienić się (B’) tym cieniem (A’)
Bolesław Leśmian, *** *Mrok na schodach*

X (*chi*), krzyż, stanowi zatem obraz chiastycznej zasady opartej na symetrii, której środkiem jest punkt przecięcia ramion X. Ten punkt jest miejscem spotkania, czy też zderzenia elementów A i B z ich odpowiednikami B’ i A’. Znaczeniowy związek między parami elementów zostaje zaakcentowany poprzez przestawienie ich kolejności po przekroczeniu centralnego punktu spotkania, dlatego mówimy o odwróceniu: ABxB’A’, a nie o powtórzeniu ABxA’B’. W starożytnej retoryce i literaturze (nie tylko grecko-łacińskiej, lecz także semickiej) rozpowszechnienie chiazmu, choć elementarnie związane z pismem (pikturalność wybranej litery), równocześnie osadzone było w kulturze oralnej, w której służył jako narzędzie mnemotechniczne; stąd tak wiele chiazmów u Homera.

Umysłowe ćwiczenia w szkołach antycznych przygotowywały do rozpoznawania i rozumienia chiastycznych struktur. Grecka młodzież była trenowana np. w mówieniu alfabetu zarazem od początku i od końca: *alfa, omega, beta, psi* aż do znajdującej się dokładnie w połowie pary *mi–ni*, stanowiącej środek symetrii. Badacze wskazują również, że specyfika zwojów, na których zapisywano teksty, wymuszała chiastyczne myślenie: zwój rozwijano od środka do lewej i prawej strony – środek był więc tym punktem, od którego rozpoczynał się ruch tekstu w przeciwnych kierunkach. Starożytni mówcy i pisarze mogli zatem być pewni, że wykorzystywane przez nich chiazmy spełnią swoją funkcję i dzięki odwróceniu porządku składniowego skierują uwagę na wewnątrzzdaniowe napięcie między odpowiadającymi sobie wyrazami.

A’ musi odpowiadać A, a B’ musi odpowiadać B. Nie znaczy to, że muszą być takie same. Przeciwnie, mogą się od siebie różnić. Co więcej,

odpowiedniość może polegać również na przeciwstawieniu bądź zaprzeczeniu. Chiazm dopuszcza różne rozwiązania, byle tylko wskazać na relację pomiędzy elementami i zacieśnić ją węzłem symetrii według schematu ABxB'A'.
Najprostszą i najpowszechniejszą formą chiazmu jest przekształcenie składniowe, czyli odwrócenie szyku wyrazów. Często chiazm spełnia funkcję środka rytmizującego tekst, np. gdy mamy do czynienia z symetrycznym przestawieniem słów o innych znaczeniach:

Z rzadkiego (A) błota (B), z gliny (B') wilgotnej (A') wyrosłe wieżowce
Stanisław Barańczak, *** *Z rzadkiego błota, z gliny…*

Elementy struktury chiastycznej nie muszą różnić się od siebie znaczeniowo, a wtedy odwrócenie szyku może pełnić funkcję podkreślającą:

W Oświęcimiu zacząłem (A) wariować (B). Pięć godzin
błądzenia po krawędziach obłędu. Wariować (B')
zacząłem w Oświęcimiu (A').
Marcin Świetlicki, *Tresura*

W trzecim zdaniu myśl z pierwszego zostaje powtórzona, a także wzmocniona przez symetryczne przestawienie elementów. Traktując całość jako chiazm, zdanie drugie można uznać za środek symetrii, który w strukturze chiastycznej czasem jest wyrażony bezpośrednio, a czasem jedynie implikowany. Tego rodzaju chiazm ma też swój bardziej skomplikowany wariant, w którym elementy zamieniają się nie tylko miejscami, lecz także funkcjami, jak w słynnym powiedzeniu Kserksesa po bitwie pod Salaminą:

Mężowie (A) stali się u mnie kobietami (B), a kobiety (B') mężami (A').
Herodot, *Dzieje*

Elementy struktury realizują chiastyczne przekształcenie składniowe, a dodatkowo podmiot staje się orzecznikiem, a orzecznik podmiotem. Ponadto środek symetrii jest tutaj wyrażony *implicite*: (AB) To Artemisja

pod Salaminą stanęła na wysokości zadania, a nie generałowie mężczyźni (B'A').
Taki chiazm, oparty na inwersji tych samych elementów, która powoduje zmianę znaczenia, nazywany jest antymetabolą. Objawia ona pełnię swych możliwości dopiero przy bardziej skomplikowanych przekształceniach, dzięki którym udaje się oddać złożoność relacji między odpowiadającymi sobie pojęciami.

Jak się nie ma (A), co się lubi (B), to się lubi (B'), co się ma (A').

Lecz choć miłość (A) rozgrzewa wodę (B) – odwrotności
Tu nie uświadczysz: woda (B') nie studzi miłości (A')
William Shakespeare, *Sonet 154*

W takim wypadku chiazm działa jak lustro, które pozwala zobaczyć słowo lub myśl, ale w symetrycznym odbiciu, ujawniając to, co w innej sytuacji pozostałoby ukryte. Zwierciadło pokazuje, że to samo nie musi być tym samym, gdy istnieje w dynamicznej relacji znaczeniowej.
Przekształcenia na poziomie szyku składniowego precyzyjnie i wygodnie demonstrują działanie chiazmu. Nie należy jednak redukować jego roli do formalnych przekształceń tekstu. Także poziom konceptualny lub narracyjny może być ustrukturyzowany chiastycznie. W Biblii można odnaleźć chiastyczne przebiegi myśli, nie zawsze widoczne od razu. Tak zbudowany jest na przykład passus z Ewangelii wg św. Mateusza:

Nie dawajcie psom tego, co święte (A), i nie rzucajcie swych pereł przed świnie (B), by ich nie podeptały nogami (B'), i obróciwszy się, nie poszarpały was (A').

Ta struktura nie zawiera syntaktycznego chiazmu. Kryje się w niej symetryczny układ elementów: człony A i A' koncentrują się dokoła psów, a B i B' – dokoła świń. Rozwinięcie pierwszej myśli znajduje się dopiero na końcu całości i zamyka całą frazę chiastycznym pierścieniem. Ten prosty fragment ilustruje, jak działa biblijne rymowanie myśli. Nowy Testament bogaty jest w bardziej skomplikowane przypadki, krzyżujące się na większym obszarze tekstowym. Schemat ABxB'A' to najprostszy wariant chiazmu narracyjnego w Biblii, lecz przeważają tam struktury realizujące

rozleglejsze modele, np. ABCDExE'D'C'B'A' (np. *Hymn o miłości* św. Pawła), w których obrębie dużo trudniej jest zauważyć nić znaczeniową łączącą oddalone od siebie zdania.
Konceptualne chiazmy w postaci bardziej złożonej często umykają odbiorcom, choć w literaturze pojawiają się bardzo często. Rozpoznanie takiego chiazmu może wynikać z interpretacji danej struktury jako „krzyżowej":

idź (A) bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów (B)
Bądź wierny (B') Idź (A')
Zbigniew Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*

B' streszcza tutaj zawartość B – w tym sensie oba te elementy wchodzą w związek znaczeniowy, odpowiadają sobie, tworząc wraz z A i A' strukturę chiastyczną.
Chiazm powstał w starożytności jako figura retoryczna służąca do zestawiania pojęć za pomocą kunsztownego szyku i podkreślania ich wagi w toku oracji. Bywa używany do układania błyskotliwych sentencji („Je się po to, żeby żyć, a nie żyje się po to, żeby jeść"; „Nie pytaj, co Ameryka może zrobić dla ciebie, zapytaj, co ty możesz zrobić dla Ameryki"). Zasięg struktur chiastycznych czyni z nich środek poetycki rytmizujący tekst, a dzięki zaskakującym przestawieniom wyrazów chiazm koncentruje uwagę na języku. Gry składniowe, choćby niektóre inwersje, to przecież igraszki z sensem. Chiazm eksponuje także wieloznaczność słów, a czyni to wiarygodnie, pokazując je w działaniu. Słowa same w sobie nic nie znaczą, nabierają znaczenia dopiero w relacji z innymi. Relacje te mają charakter dynamiczny, bo znaczenie wyrazu może się zmienić na przestrzeni jednego wersu. Chiazm zabiera słowa w podróż z punktu A do punktu A', zderzając je na skrzyżowaniu w pół drogi. Zderzenie to jednak nie prowadzi do katastrofy, lecz do przedefiniowania starego znaczenia w punkcie zwrotnym. Używając chiazmu, poeta niejako oznacza

krzyżykiem (X) to, co ukryte w słowach, stając po stronie porządku, a nie chaosu znaczeń.

Maciej Skrzypecki

BIBLIOGRAFIA Grothe, M. (1999), *Never Let a Fool Kiss You or a Kiss Fool You: Chiasmus and a World of Quotations That Say What They Mean and Mean What They Say*, London. | Lund, N. (1942), *Chiasmus in the New Testament*, Chapel Hill. | McCoy, B. (2003), *Chiasmus: An Important Structural Device Commonly Found in Biblical Literature*, Albuquerque.

CHÓR

Termin literaturoznawczy „chór” ma bogatsze znaczenia, niż się sądzi. Treść pojęcia „chóru” w greckiej tragedii byłaby lepiej znana, gdyby zachowała się rozprawa Sofoklesa zatytułowana *O chórze*. Tekst ten przepadł, a my domyślamy się, czym był chór, rekonstruując sens i wielkość jego oddziaływania z zachowanych sztuk, fragmentów tekstów, ułomków archeologicznych, a także idei. Gdy wypowiadamy na głos greckie słowo χορός (*chorós*), słyszymy polskie „koło”. Dźwiękowo grecko-polskie *chorós*-koło prowadzi nas ku znaczeniom źródłowym. Na podstawie zależności brzmieniowej spróbujmy sobie uświadomić znaczeniową osobowość etymologicznie związanej pary *chorós*-koło. Można się prawowicie powołać na trzy różne etymologie słowa *chorós*. Nie idzie o to, by którejkolwiek z tradycyjnych hipotez ustąpić, lecz by poruszyć wyobraźnię. Rozwirować nieruchome, teoriami stale unieruchamiane, obrazy i wyrazy.

Chorós jest miejscem. Słowo pochodzi od okręgu: okrągłego, uklepanego, udeptanego miejsca, usytuowanego, być może, centralnie wobec dookolnej przestrzeni. *Chorós* to miejsce swobodnego tańca. Mógł nim być święty okrąg chtoniczny. Ten okrąg był najpierwszy i stygmatyzujący, miejsce-pępek każdej osady i wspólnoty. Dla Spartan *chorós* to po prostu rynek, agora. Okrąg to mocne miejsce na ziemi. Wejść w okrąg i zaśpiewać świętą pieśń to wtargnąć w wieczność. Wokół tego koła opleść pieśń i życie. W tragedii kreuje się typ człowieka kolistego, zintegrowanego, chóralnego, wspólnotowego – a nie „pionowego”, jak to postulowali niektórzy egzegeci. I nie jest to tragiczny człowiek – tragiczna ma być tragedia tudzież pieśń chóru.

32

Krągła, kolista tarcza zegara mierzy upływający czas. Nadaje miarę temu, co zwie się *chronos*. Greckie słowo χρόνος (*chronos*), czas, ma to samo pochodzenie, co *chorós*. Chór wypada z czasu tragedii (akcji, mitu), wypada poza historyczny czas interesów ateńskiej *polis*, występuje poza *chronos*. Chór wprowadza aktualność – jednocześnie będąc swoistym exodusem z teraz. Bliskość pochodzenia *chorós* i *chronos* ma zatem poważne konsekwencje w poetyce. Tragedia w swoich dialogach i monologach obraca się wokół osi chóru. Dosłownie wokół orchestry, miejsca, gdzie stoi, siedzi, klęczy, tańczy chór (okrąg o średnicy 20 metrów). Owa ὀρχήστρα (*orchēstra*) należy do bezpośredniej bliskości widza, a σκηνή (*skēné*), scena jest trochę wyżej nad orchestrą, daleko od widza, ma charakter drugoplanowy. Chronotopiczny walor śpiewu w tragedii zmienia odbiór dramatu.

Jednocześnie pierścień i pieśń piętnastu choreutów roztacza się kręgami na kilkunastotysięczny teatr. Chór swą pieśnią raczej nad widzem kołuje, niż góruje w tym teatralnym dionizyjskim obwodzie. Chór przygarnia – cechuje się wszechogarnięciem (czasu, miejsca, ludzi, bogów). Kolistość chóru odsyła do „istniejącego w całości", zadziaławszy naprzód trwogą,

jeśli posłużyć się frazą Martina Heideggera. Teatralna atmosfera to strefa chóru.

Χορός (*chorós*) jest radością. Etymolodzy wiążą słowo χορός (*chorós*) ze słowem χαρά (*chará*), które oznacza uciechę, radość, zadowolenie, a także stoi w łączności z czasownikiem χαίρω (*chaíro*) – 'jestem wesoły, radosny', 'cieszę się, raduję'. Ten urząd radości chóru każe nam zapytać o kształt pierwszego chóru. Stanowili go satyrowie, na pewno podobni do kozłów (ciągle malały im rogi i kopyta, stale się antropomorfizowali). Przychodzili z pól i lasów, z gór i pustkowi – figlowali i brykali. Śpiewali, tańczyli do wtóru aulosa albo syryngi. Ich wesołość i lubieżność wyrażały potęgę witalności przyrodniczej. Swego ojca widzieli w Dionizosie. Satyrowie to najradośniejsza jaźń chóru. Wiedzie ona do przekazu, że „śpiewając i tańcząc ukazuje się człowiek jako członek wyższej wspólnoty", jak powiada Friedrich Nietzsche. Nawiązuje on do Platona, który w dialogu *Prawa* mówi, że „bogowie poprzez chóralny śpiew i pląsy chóru łączą nas ze sobą". Rytm bogów staje się rytmem ludzkim – zbliżającym światy taktem. Chór stanowi szkołę wzlatywania tańcem w powietrze; tak się wzlatuje, zapomniawszy chodzić i mówić. Chór satyrów zwraca uwagę na konieczność wyśpiewania z siebie *a due* człowieczo-zwierzęcego.

Χορός (*chorós*) jest ręką, to znaczy gestem. Można by rzec, poręką tragicznej sztuki. Da się wywieść nazwę chóru od rzeczownika χείρ (*cheír*) albo χερός (*cherós*) – 'ręka'. Chór się porusza, macha rękami, tańczy. Mimika zostanie odkryta dopiero w hellenizmie. Trzeba pokazać performatywnie, dlatego choreuta, skoro wymaga się od niego jednoczesnego poruszania się i śpiewu na orchestrze (praca oddechu), musi być wysportowany, silny, wyćwiczony. Chór ćwiczy i stosuje diety. Oddaje się ἄσκησις (*áskesis*), ascezie, ćwiczeniu, choć nie stroni od wina. Chórzyści wykonują ćwiczenia ascetyczne, fizyczne, głosowe, jak przypomina Platon.

33

Kwestia chóru ma także polityczną naturę. Jedną z pierwszych czynności, jakie po objęciu urzędu podejmował archont, było wyznaczanie choregów spośród najzamożniejszych obywateli. Ujawnia się tu powiązanie roli chóru z kontekstem ekonomicznym. Możni obywatele byli finansowo odpowiedzialni za jego kondycję. O ile choregowie opłacają chór, czyli większość sceniczną, o tyle państwo ateńskie opłaca aktorów (mniejszość sceniczną). Również w ten sposób negocjuje się standardy demokracji oraz społecznego dialogu. Zobrazowany mechanizm demokracji widoczny jest w dialektykach: chór – aktorzy, większość – mniejszość, dobro prywatne – dobro państwowe.

Chór w tragedii greckiej to homogeniczna grupa anonimowych choreutów (mężczyzn w liczbie piętnastu) we wspólnym wysiłku ruchów i gestów mających spójny charakter. Potwierdza to Martin Hose, pisząc, że „chór

działa ciągle jako całość". Czy chór uformowany jest w kwadrat, czy w prostokąt, czy tańczy w kole (jak w *Ifigenii w Aulidzie*), pozostaje zawsze jednym organizmem. Chór to jakby formacja wojskowa. Wielu komentatorów przywoływało militarystyczny jego obraz. Posiadamy sporo świadectw, że chórzyści byli najdzielniejszymi żołnierzami. Chór to uobecniony porządek, który porusza się geometrycznie po orchestrze (stąpając po wyrysowanej linii, czyli γραμμή, *grammê*). Chór tańczy jako *ordo* ('porządek').

Chórowi akompaniuje (w śpiewie i inkantacjach) gra na aulosie, czyli łacińska *tibia* (mylona z fujarką). Pod dyktando aulety chór wykonuje taneczne figury. Aulos jest instrumentem dętym drewnianym. Aojdowie używali instrumentów strunowych. Teatr potrzebuje instrumentów dętych. Przejmujący dźwięk aulosu głęboko niepokoi, lecz sam aulos był instrumentem pokoju i wiązano go z działaniem terapeutycznym. Aulonios to inne imię Asklepiosa.

Jeśli weźmiemy pod uwagę kultyczny charakter roli chóru, to chór przede wszystkim jest wykonawcą peanu. Pean jest gatunkiem poezji chóralnej, wzniosłym utworem świątecznym. Peany pisali poeci archaicznej Grecji, jak Alkman, Stesichoros (czyli „Ustawiacz Chóru"), Tyzjasz z sycylijskiej Himery, Simonides z Keos, Pindar z Teb. Pean (Παιάν lub Παιών) to bóg uzdrowiciel, Apollon lub Asklepios, bóg leczący, imię własne, które później bierze na siebie właśnie Apollon.

Świętość czynności chóru – w obrotach trójchorei – to nie tylko przejaw pobożności Greków. Chór wzywa w wiekuistym chóralnym obracaniu słów, nuceniu wierszy, dudnieniu, brzęczeniu, wirowaniu ciał przy rozdzierającej muzyce aulosu, by wprowadzać równowagę do Teb, do ludzkich serc, do głowy Edypa, do świata. Balansując na krawędzi egzystencji – pomiędzy sensem i wigorem.

W dramaturgii hellenistycznej chór znika. W literaturze Rzymian chór występuje w charakterze międzyaktowego przerywnika (np. u Seneki). W średniowieczu, np. w osobliwym dramacie pt. *Ludus de Antichristo* (1140–1190) z rękopisu zachowanego w klasztorze w Tegernsee, chór ogranicza się do wykrzykiwania pojedynczych słów (*Tunc chorus: Juda et Jerusalem!* – „Wtedy chór: Juda i Jeruzalem!"). W czasach odrodzenia i po nim chór raczej inkrustacyjnie monumentalizuje, niż uczestniczy – tak się to odbywa np. w tragedii Racine'a. Oratoria i pasje są swoistym powrotem

chóru na scenę. W pełnym sensie od XVIII w. opera podejmuje chóralne wyzwanie teatru, szczególnie wtedy, gdy opera neapolitańska rozbudowuje chór (Niccolò Jommelli). We współczesnej twórczości dramatycznej pojawia się wtedy, gdy mamy do czynienia z bezpośrednią recepcją tragedii greckiej albo z tematyką mitologiczną. Uszczuplenie roli chóru jednak to postradanie sensu teatru w ogóle. O znaczeniu chóru więcej mówi nam Michaił Bachtin w teorii chronotopu niż teatrolodzy.

Zbigniew Kadłubek

BIBLIOGRAFIA Chodkowski, R. R. (2003), *Teatr grecki*, Lublin. | Hose, M. (1990), *Studien zum Chor bei Euripides*, Teil 1, Stuttgart. | Kocur, M. (2001), *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław. | Lukian (1960), *O tańcu*, w: idem, *Dialogi*, t. 1, przeł. K. Bogucki, wstęp i komentarz W. Madyda, Wrocław. | Nietzsche, F. (2001), *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, w: idem, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków. | Otto, W. F. (2016), *Dionizos. Mit i kult*, przeł. J. Korpanty, Warszawa. | Partyga, E. (2004), *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków. | Platon (1960), *Prawa*, przeł. M. Makowska, Warszawa.

CHWYT

Po rosyjsku *prijom* (приём), po angielsku – *device*; po francusku – *procédé*; po niemiecku – *Entfremdung*. Chwyt należy do wyjątkowych terminów, które mają konkretnego pomysłodawcę i dokładną datę powstania. Jest nim Wiktor Szkłowski – autor artykułu ogłoszonego w 1917 pt. *Iskusstwo kak prijom* (*Sztuka jako chwyt*). Już w swej źródłowej wersji termin *prijom* wraz z towarzyszącym mu nieodłącznie słówkiem *ostranienija* szokował swą przekorną rozrzutnością znaczeniową, ale i przyciągał semantyczną determinacją. Często tracił, ale i odzyskiwał terminologiczną nośność i precyzję. Sytuował się w wysokich rejestrach literaturoznawczych dyskursów i pospoliciał w obiegowych użyciach. Jego historia to burzliwe dzieje, jak czasy, kiedy się narodził.

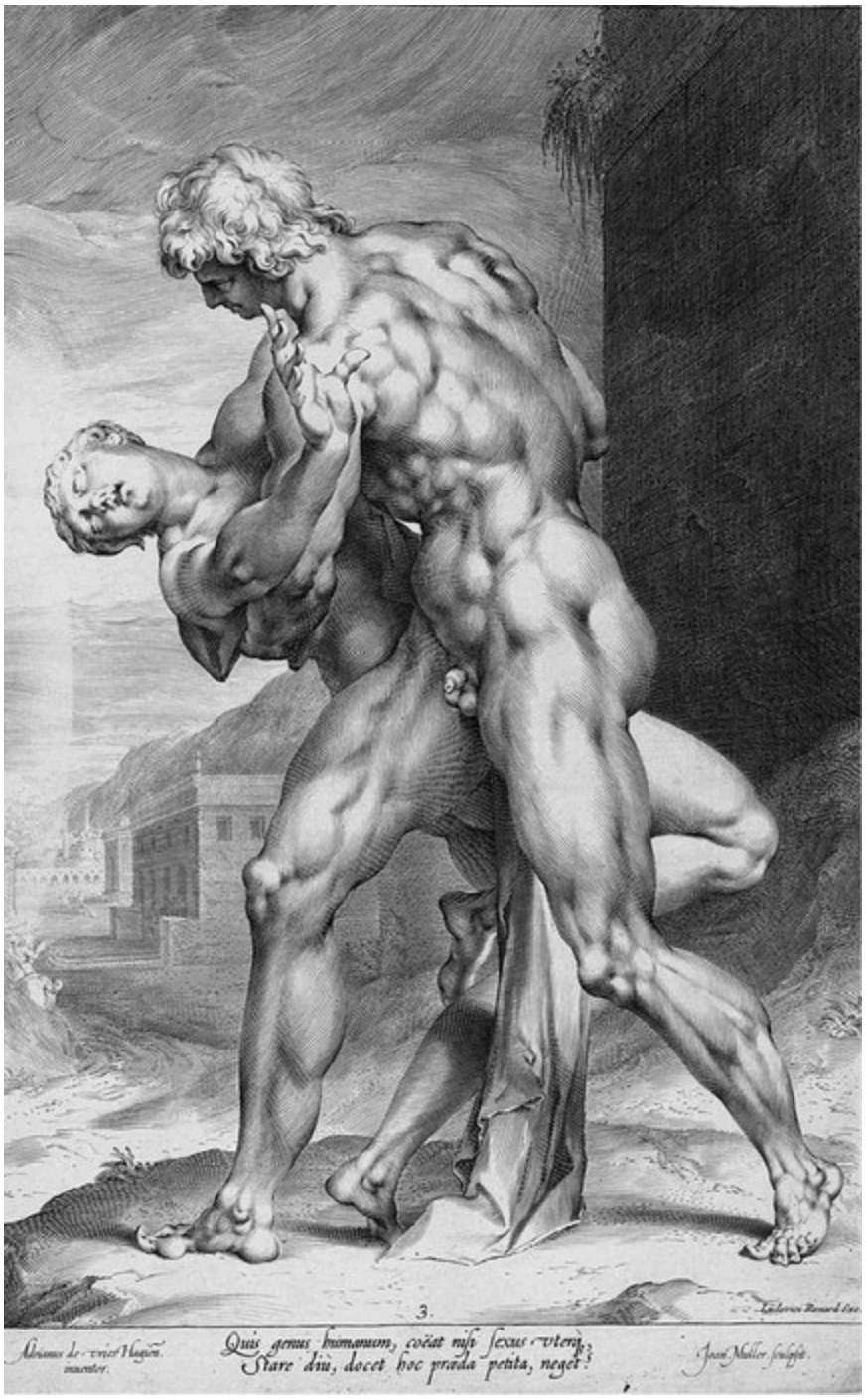
Słowo „chwyt" (ros. прием/приём/*prijom*) pochodzi od czasownika принимать, z при- + -нимать – 'wziąć', 'przyjąć' (stąd pochodne znaczenia: działań, urządzeń, sposobów, metod, zręcznych manewrów, technik, sztuczek), i ma wieloznaczne konotacje, bo energię swą czerpie z szerokiego repertuaru obiegowych znaczeń, jakie obsługuje. Chwyt bowiem w swym podstawowym znaczeniu odsyła do określonego sposobu u-chwycenia kogoś lub czegoś, czyli takiej czynności, w której wykorzystuje się manualną zręczność przy jednoczesnej wirtuozerii i perfekcji wykonania, gdzie preferowane są zwinność i elegancja, gracja i spryt. Mogą to być c h w y t y r a t o w n i c z e, ocalające życie (chwyt Heimlicha, Rauteka, Leopolda – w położnictwie), albo c h w y t y o b e z w ł a d n i a j ą c e przeciwnika w sztukach walki (klincz, klamra, dźwignia, nelson itp.). Wyróżnia się także c h w y t y r e k w i z y t ó w w sztuce cyrkowej (żonglerce, ekwilibrystyce) czy w gimnastyce artystycznej i akrobatyce (piłki, wstążki, obręcze, maczugi i inne). Pojęcie „chwytu" nieobce jest też instrumentalistyce (chwyty gitarowe, wiolinowe, fletowe itp.). Musi to być zatem zespół czynności z jednej strony skuteczny, z drugiej zaś – widowiskowy, efektywny i efektowny. Dla postronnego obserwatora są w tych działaniach elementy prawdziwego zawodowstwa (rzemiosła), ale i kuglarskiej sztuczności, odsyłające ku sztuce, której etymologia sięga greckiej τέχνη (*technē*) i łacińskiej *ars*. Chwyt to zaplanowane działanie w przekonaniu sprawcy (autora), mające jednak w oczach widza (czytelnika) charakter fortelu, podstępu, triku, obliczone

na efektowne osiągnięcie wyznaczonego celu. Tak jak chwyty ratownicze, obronne wybawiają nas z opresji, tak chwyty jako operacje artystyczne – zręczne ujęcia kompozycyjne, fortele fabularne z zaskakującymi zwrotami akcji (suspens), triki obrazowe, wizualizujące (gagi), gry retoryczne i kombinacje słowne – ocalają życie literatury.

Gdzieś u podstaw tego słownika chwytów, tak bogato rozpleniającego się w XX w., tkwi przekonanie o agonistycznym ich charakterze, związanym z walką lub rywalizacją. Pełno ich w dysputach filozoficznych, w dyskursie politologicznym, a i bardzo pragmatyczni ekonomiści czy handlowcy nie stronią od ich użycia. Wokół chwytu bowiem, mającego wymiar rzemiosła i sztuki wojennej, gromadzą się słowa ściśle związane z kręgiem znaczeń *ars et arte belli* – walka, obrona, manewr, taktyka, strategia. Podobnie rzecz się ma w odniesieniu do sztuki miłosnej (*ars amandi*) – forteli, manewrów, podchodów miłosnych. Nie bez przyczyny zwrócono uwagę na ten krąg doświadczeń o charakterze agonistycznym w ich wymiarze społecznym oraz indywidualnym, jawnym i intymnym. Dla Wiktora Szkłowskiego, wytrawnego skandalisty, który z niezwykłą przebiegłością zmieniał front i polityczne przymierza w czasie wojennych i rewolucyjnych zmian w Rosji lat 1914–1922, a fortelami zdobywał wojenne łupy i kobiece wdzięki, słowo „chwyt" było czymś więcej niż tylko zręcznym liczmanem w jego krytycznoliterackich potyczkach ze sztuką. W tym pisarzu pośród uczonych i uczonym pośród pisarzy – jak o Szkłowskim mówiono z przekąsem w środowisku naukowym i artystycznym – zrodziła się usilna potrzeba stworzenia takiej kategorii pojęciowej, która sprawdzona w życiu i z niego wywiedziona, a funkcjonująca w obiegowej świadomości – δόξα (*doxa*), choćby w przysłowiu: „W miłości i na wojnie wszystkie chwyty dozwolone", mogłaby z powodzeniem funkcjonować w sztuce i w refleksji o niej.

Szkłowski był przekonany, że zasadniczym celem sztuki jest „odczuwanie rzeczy" (rzeczywistości) w ich (jej) widzeniu (wizji), a nie tylko w trudzie ich (jej) nazwania. Rzeczy, jakie nas otaczają w życiu codziennym, postrzegamy w stopniu ograniczonym, rozpoznajemy je raczej, niźli widzimy, kierując się zasadą ich użyteczności, funkcją, jaką spełniają. To dzięki „sprężonej" postaci języka w literaturze – jak określa ją Szkłowski, z uwagą przyglądający się kubo- i egofuturystycznym eksperymentom poetyckim – wyostrza się widzenie rzeczywistości, choć dostęp do niej

bywa utrudniony. Odbiorca zdany jest więc na zakłóconą, wydłużoną w czasie percepcję wizji świata oferowanej przez twórców. Tak zaaranżowana sztuka słowa sprawia, że odbiorca nie tylko rozpoznaje przedmiotowe elementy tej wizji, ale faktycznie je widzi, odczuwa „kamienność kamienia". Tak więc pytanie o to, jak jest zrobiony dany utwór, to pytanie o zastosowane przez pisarzy narzędzia, techniki, procedery, będące zbiorem działań, które dezautomatyzują odbiór, wytrącając perceptora z rutynowych nastawień i konwencjonalnych przyzwyczajeń.



34

W dwudziestowiecznej świadomości estetycznej chwyt stał się kategorią na tyle chwytliwą, że stopniowo rugował inne terminy z zakresu poetyki, stając się prawdziwym bohaterem badań literackich. Co więcej, twórca

terminu mógł się powoływać na jego wcześniejsze, nieświadome konceptualizacje, rozproszone w dawnych poetologiach i estetykach. Szkłowski sięgnął więc do *Poetyki* Arystotelesa, który w swym dziele podkreślał wagę słów „wyszukanych" w poezji, chroniących ją przed pospolitością, a także do rozważań romantycznych poetów i myślicieli, dla których poetyka romantyczna to „sztuka zadziwiania", „robienia przedmiotu obcym a przecież znanym i pociągającym" – jak dowodził Novalis (za: Markiewicz). Symptomem „poetyckiego geniuszu" dla Samuela Taylora Coleridge'a było takie „przedstawienie powszedniego przedmiotu, by budził on świeżość spojrzenia" (za: Markiewicz). Tak więc Szkłowskiego chwyty udziwnienia i utrudnionej formy (*prijom ostranienija* i *prijom zatrudnitielnoj formy*) zdają się pozostawać dłużnikami sformułowań, w których na przestrzeni wieków próbowano zamanifestować zarówno autoteliczną rolę literatury, jak i jej nieprzeciętne ambicje poznawcze.

Chwyt utrudnionej formy ma zatrzymywać (skupiać) uwagę twórców i odbiorców na językowej konstrukcji przekazu literackiego (szczególnie poetyckiego), tak by stawała się ona „sztucznie" wyczuwalna (namacalna) na każdym poziomie organizacji. Paradoksalnie, chcąc odzyskać ostrość widzenia świata, trzeba spowalniać jego percepcję za pomocą różnych wyrafinowanych filtrów językowych: figuratywności, tropologii (np. peryfraz, eufemizmów, kalamburów, tautologii). Uwagę mają też zatrzymywać, wzmagając ten efekt gry na zwłokę, rozliczne zabiegi retardacyjne, dane choćby w serii powtórzeń – iteracji, repetycji, repryz.

Sam termin *ostran(n)ienije* ('udziwnienie', 'uniezwyklenie', 'defamiliaryzacja', 'efekt obcości') funkcjonuje u Szkłowskiego jako neologizm utworzony od słowa *stranyj* ('osobliwy', 'niezwykły', 'dziwny', 'zaskakujący', 'ekscentryczny') lub *strannyj* ('obcy', 'alienujący'). Te bliźniaczo brzmiące słowa hasła (z podwojonym lub pojedynczym „n"), powstałe jako wynik gramatycznej czy ortograficznej pomyłki autora, funkcjonują równolegle, z równą mocą obsługując różnorakie (aporetyczne) obszary zjawisk literackich, odsyłając czy to do efektów uniezwyklających literacki przekaz, czy też podkreślających jego udział w tworzeniu tzw. „efektu obcości". Paradoksalnie niefrasobliwa, gramatyczna usterka Szkłowskiego przyniosła iście gramatologiczne wyzwania i rozwiązania, godne pióra Jacques'a Derridy. I choć autor

terminu „chwyt" nie dał jego jasnej, teoretycznej wykładni, to *Sztuka jako chwyt* obfituje w przykłady, uzupełniane później stosownymi przywołaniami poezji oraz prozy rosyjskiej i radzieckiej.
Borys Eichenbaum do repertuaru chwytów wyodrębnionych przez Szkłowskiego dodaje chwyt minusowy (*minus prijom*), oparty, prawem kontrastu, na braku literackich uniezwykleń, na eliminacji utrudnień językowych. Prześmiewczy charakter ma też *prijom* w wersji parodystycznej Aleksieja J. Kruczonycha, tłumaczony jako swoisty myk (Ulicka), uczyniony jajogłowym apologetom rewolucyjnych oracji Włodzimierza Lenina, nieoszczędzający też samego mówcy.
Niejako obok kluczowego terminu *prijom ostranienija*, zmodernizowanego później jako *prijom otczużdienija* ('chwyt wywłaszczenia, obcości'), stawia się często Brechtowską kategorię *Verfremdungseffekt*, tłumaczoną jako 'efekt osobliwości' ('uosobliwienia' – Markiewicz) i rozumianą jako rodzaj wyprowadzenia postaci czy zdarzenia ze strefy „oczywistości, powszedniości, zrozumiałości" i nadanie im oznak (znamion) czegoś zaskakującego, nieoczywistego, nienaturalnego. Podobną rolę, naruszającą percepcyjną oczywistość, naturalność, odgrywa Freudowska kategoria niesamowitości (*Unheimlichkeit*), rozumiana jako „nagłe wtargnięcie w pole świadomości tego, czego rozumne Ja chciało się pozbyć" (Markiewicz). Wtedy to, co znajome, staje się przeraźliwie obce, niepewne i przerażające, a naturalne okazuje się sztuczne i groźne.
W sztuce chwyt musi budzić za-chwyt, ale też irytację. Musi drażnić i wprawiać w zdumienie. Sztuka winna zaskakiwać, szokować oryginalnością rozwiązań uzyskanych dzięki chwytowi uniezwyklenia tworzywa, konstrukcji, tematu, piętrzyć trudności i wydłużać czas percepcji, tak by jej przebieg metodycznie zakłócić, pozbawić go wszelkiej rutyny, automatyzmu, a tym samym odzyskać utraconą moc widzenia, oglądania rzeczywistości.

Jan Piotrowiak

BIBLIOGRAFIA Crawford, L. (1984), *Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization*, „Comparative Literature", nr 36. | Eichenbaum, B. (1973), *Teoria metody formalnej*, w: idem, *Szkice o prozie i poezji*, wybór L. Pszczołowska, R. Zimand, Warszawa. | Hansen-Löve, A. A. (1978), *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem*

Prinzip der Verfremdung, Wien. | Lipszyc, B. (1995), *Półtoraki strzelec*, przeł. A. Pomorski, Warszawa. | Markiewicz, H. (1998), *Prijom ostranienija i Verfremdungseffekt*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, Warszawa. | Mayenowa, M. R., Saloni, Z. (oprac.) (1970), *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa. | Nyirö, L. (1987), *Rosyjska szkoła formalna*, przeł. E. Skweres, w: idem, *Literatura i jej interpretacje*, Warszawa. | Szkłowski, W. (1965), *Ze wspomnień*, przeł. A. Galis, Warszawa. | Szkłowski, W. (1986), *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, wstęp i kom. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków. | Ulicka, D. (2013), *„Jedenaście myków Leninowskiej mowy" (Chwyt udziwnienia wobec porewolucyjnych przemian języka)*, w: eadem, *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Warszawa. | Парамонов, Б. (1995), *Формализм: метод или мировоззрение?*, „Новое литературное обозрение", № 14. | Тульчинский, Г. Л. (1980), *К упорядочению междисциплинарной терминологии: генезис и развитие понятия остранения*, в: *Психология процессов художественного творчества*, Ленинград.

CYGANERIA

Kiedy młodzi artyści, Seweryn Filleborn, Józef Bohdan Dziekoński, Seweryn Zenon Sierpiński, Roman Zmorski, Włodzimierz Wolski, Aleksander Niewiarowski, skupieni w 1839 wokół „Przeglądu Warszawskiego", a później własnego „Nadwiślanina", zademonstrowali swój program, wzbudzili spore zainteresowanie. Krytykę mieszczaństwa ujawnili bowiem poprzez nietypową kreację (długie, brudne włosy, brody, łachmaniarskie płaszcze i obowiązkowy kij w dłoni), a zainteresowanie folklorem pogłębiali dzięki wędrówkom po wsiach, suto zakrapianym biesiadom z furmanami i spisywaniu podań, przyśpiewek, zwyczajów i obrzędów. Być może podobieństwo do stylu życia dobrze znanych w Polsce cygańskich taborów wpłynęło na krytyków literackich, którzy w drugiej połowie XIX w. nadali grupie miano „cyganerii".
W dalekiej Francji niemal równolegle, bo od 1845 r. Henri Murger zaczął publikować opowiadania o swoich przyjaciołach artystach, wydane pod tytułem *Scène de la vie de bohème* (w Polsce znane z przekładu Boya-Żeleńskiego jako *Sceny z życia cyganeryi* z 1920 r.). Fabułę przekształcono na komedię w pięciu aktach, grywaną z powodzeniem we francuskich teatrach, i libretto do brawurowej opery Giacomo Pucciniego *La bohème* (pol. tyt. *Cyganeria*) z 1896 r. Francuski rzeczownik *la Bohême* oznacza Czechy, przymiotnik *bohème* zaś to po prostu „cygański", co tłumaczy się błędnym przekonaniem o czeskim pochodzeniu Cyganów (choć przywędrowali z dalekich Indii).

35

Słowo „cyganeria” jest zatem dokładnym tłumaczeniem bohemy, powstałym być może na fali dziewiętnastowiecznego trendu do spolszczania zapożyczeń, i oznacza artystów, którzy w drugiej połowie XIX w. zdecydowali się żyć i tworzyć wbrew utartym zasadom, co wiąże się z kontestacją porządku społecznego, z kontrowersjami i prowokacjami obyczajowymi. Wolność, a zarazem barwność życia niewątpliwie upodabniać miały niepokornych adeptów sztuki oraz domniemanych przybyszów z Bohemii. Dlatego też jednoczące ich miano godne jest namysłu.

„Cygana dotychczas nie zdołano przywiązać do miejsca, pozostał zawsze włóczęgą” – przypominał Mickiewicz w Paryżu w 1841 r., chcąc wydobyć kontrast ze Słowianinem, który zawsze „pragnie dachu nad głową, stałego siedliska”. Jest koczownikiem, więc w społecznościach osiadłych,

zwłaszcza rolniczych, traktowany bywa jako relikt cywilizacyjnej przeszłości, czasem także jako *persona non grata*. Nie przystaje bowiem do obowiązującego wzorca zachowań – tak było w wypadku Tatarów i Kozaków (w Astrachaniu przezywanych wielkoruskim mianem *čigá*), a po części beduinów czy wikingów. Koczownicy wypełniają przestrzeń, nie respektując wcześniej ustalonych tam zasad, bo jak stwierdza Gilles Deleuze: „Nie ma tu już podziału tego, co rozdzielone, ale raczej rozłożenie tego, co się rozdziela". Cyganeria artystyczna realizuje w przestrzeniach miejskich ten sam model nomadyczny. Można wprawdzie postrzegać go symbolicznie, ale faktem pozostaje charakterystyczna ruchliwość i poróżnienie z kanonem społecznym.

Synonimy Cygana, choć w przeważającej części pejoratywne (kłamczuch, oszust, naciągacz, blagier, faryzeusz), uwzględniają zarazem polot i wyobraźnię. Ten rodzaj fantazji oczywiście nie jest ceniony przez „ocyganionego" (polszczyzna daje przewagę określeniom deprecjonującym, jak choćby „cygańska dola" – w gwarze przestępczej 'oszukańczy podział łupów', 'zemsta dokonana na przestępcy, który współpracuje z policją'), ale sprzyjać może procesowi twórczemu. W połowie XIX w. w Europie kultura romska budziła rosnącą ciekawość, pieśni, baśnie i obyczaje szczególnie interesowały romantyków, zafascynowanych tym, co egzotyczne i tajemnicze. Cyganom przypisywano wrodzone zdolności aktorskie i muzyczne. Aprobatywnie postrzegani byli zwłaszcza na Węgrzech, w Rosji i w Hiszpanii.

Nic więc dziwnego, że poprzez skojarzenie nazwa przylgnęła do artystów skonfliktowanych z mieszczańską publicznością. Pierwszą cyganerię paryską tworzyli zwykle ludzie majętni lub przynajmniej materialnie niezależni. Ich ideowi następcy nie musieli już „bawić się w nędzę". Wzorcową przestrzeń dla tego środowiska stanowił paryski Montmartre. Terminy „bohema" i „cyganeria" pozostają w użyciu także wobec grup bądź kręgów artystycznych działających na przełomie XIX i XX w., kiedy ich domeną stały się też metropolie – Wiedeń i Berlin. Rodzima cyganeria lat 30. to również bywalcy „wspólnych pokoi", literaci sportretowani m.in. w książkach Zbigniewa Uniłowskiego i Wacława Mrozowskiego.

W polskich leksykonach z początku XX w. przeczytać można, że młodzi ludzie należący do cyganerii „wiodą życie burszowskie" (słownik warszawski). Słowo to pochodzi od niemieckiego *Bursch*(*e*), określającego

studenta uniwersytetu niemieckiego, należącego do studenckiej korporacji, a „burszować" oznacza 'wieść żywot hulaszczy, właściwy burszom'. Dobrze znał tę społeczność Bolesław Prus: „Młody człowiek w uniwersytecie, chce czy nie chce, musi naśladować burszów – ubierać się, pić piwo, śpiewać i potrącać filistrów jak oni" (cyt. za: Doroszewski). Pieśń sławiąca „użycie żywota" pojawia się także w prozie współczesnej. Włodzimierz Kowalewski przypomina burszowski świat utworem śpiewanym przez Bohucińskiego: „Niech młodość zawsze szumi w głowie, otworem stają świata drzwi…".

Z figurą „cygana" być może warto zestawić angielskiego dandysa. Ten ekscentryk i nonkonformista epatuje otoczenie w odmienny sposób – przesadną troską o strój, agresywną elegancją, odmienną od niestarannie uczesanego i odzianego w pelerynę bohemisty. A jednak obaj właśnie ubraniem ostentacyjnie odróżniają się od reszty społeczeństwa, do którego odnoszą się z afektowaną obojętnością czy lekceważeniem.

36

„Cygan” to także nazwa gry karcianej, w której uczestnik, pozbawiony odpowiedniej karty, musi oszukiwać, sugerując, że ta dokładana przezeń do puli ma pożądany kolor. To samo słowo jest nazwą szybkiego i skocznego tańca tradycyjnego. Na Lubelszczyźnie związany był on z uroczystością zaślubin; kiedy taniec inicjowano zawołaniem „Cygan!”, tancerze wykonywali pieśń, rozpoczynając od słów: „Idzie Cygan wieś ode wsi, Cyganowi nikt nie wierzy. Choć chłodno i głodno, żyje sobie swobodno” (Bańko, Chmara, Nycz). Był także „cygan” określeniem żelaznego piecyka z fajerką do gotowania – być może przenośne palenisko kojarzyło się z ogniskami na taborze. Jest wreszcie dziecięca zabawka o nazwie „cyga” (z węg. *csiga*) – to przedmiot o kształcie dwóch stożków, wprawiany dłońmi w wirowanie. Nietrudno zrozumieć, dlaczego te rzeczy, związane z gwałtownym ruchem i energią, kojarzono z Cyganami. Celowo przywołujemy te wszystkie odległe od siebie zjawiska i przedmioty, które

polszczyzna określa tym samym mianem. W zaskakujących niekiedy skojarzeniach z Cyganem daremnie jednak szukamy klucza do polskiej zagadki cyganerii. Wciąż bowiem nie wiadomo do końca, dlaczego w Polsce – i tylko tu – artystyczną bohemę uparcie określamy osobliwym spolszczeniem – cyganerią...

Agata Hajda

BIBLIOGRAFIA Bańko, W., Chmara, J., Nycz, B. (oprac.) (1973), *Wesele lubelskie: widowisko obrzędowe*, Lublin. | Deleuze, G. (1997), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa. | Fraser, A. (2001), *Dzieje Cyganów*, przeł. E. Klekot, Warszawa. | Jakóbczyk, J. (2009), *Późne tropy Młodej Polski (1914–1939)*, Katowice. | Kaniorowa, W. (1960), *Tańce lubelskie*, Warszawa. | Kawyn, S. (oprac.) (1967), *Cyganeria warszawska*, Wrocław–Warszawa. | Kowalewski, W. (1998), *Powrót do Breitenheide*, Warszawa. | Leszczyński, S. (1980), *Tańce lubelskie*, Lublin. | Mickiewicz, A. (1997), *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, w: idem, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. VIII, Warszawa. | Morżkowska, W. M. (1905), *Cyganerya Warszawska*, przedmowa H. Galle, Warszawa. | Mrozowski, W. (1963), *Cyganeria*, Lublin. | Uniłowski, Z. (2010), *Wspólny pokój*, Kraków. | Weiss, T. (1970), *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków.

CYKL

Cykl tętni życiem. Czynność ta została wpisana w jego znaczenie, a także w historię słowa. Rodzi się, przeobraża, zanika, ale też, co najważniejsze, wraca. W swoim pierwotnym znaczeniu cykl jest wszystkim. Pochodzi z greki, gdzie w formie κύκλος (*kýklos*) oznacza ‘krąg’, ‘koło’. Ziemska widzialność świata to cykl albo orbis lądów i krajów (łac. *orbis terrarum*). Etymologiczne zakorzenienie wciąż jest czytelne, a nawet żywotne, choćby w śląskim etnolekcie, gdzie na rower mówi się „koło”.

Cykl to ocalenie. Pamięć pierwotnych znaczeń z pewnością została rozsiana w utworach literackich. Jej ślady odnajdujemy tu i ówdzie. Pozostawione na piasku, mogą naprowadzać na trop cyklu jako ocalenia – dzięki swej pierwotnej pełni. Pomaga to zrozumieć Tadeusz Różewicz, gdy pisze: „teraz wiem, że oracz winien orać ziemię / przygoda Ikara nie jest ich przygodą / musi się tak skończyć”. Oracz orze ziemię co roku, regularnie o tej samej porze, funkcjonuje więc w czasie kolistym, w pewnym rytmie kosmicznym. Zakłócenie cyklu wprowadza niepokój, bezwład. Cyklowi przyrody poddają się nie tylko mieszkańcy Soplicowa, którzy wstają, gdy słońce wschodzi, i kończą pracę o zachodzie, lecz także stęsknieni za wolnością bohaterowie *Wesela*. Tańczą lunatyczny taniec i usypiają; bez otwarcia na cykl odczytujemy tę scenę jako zaprzepaszczenie szansy na odzyskanie niepodległości. W perspektywie czasu kolistego jednak, w którym chochoł chroni rośliny przed chłodem, aby te, co usnęły na zimę, mogły odrodzić się wiosną, otwiera się możliwość reinterpretacji dramatu Wyspiańskiego.

Według Mircei Eliadego czas kolisty należy do sfery *sacrum*, a więc zrozumiała jest nadzieja na ocalenie. Obroty czasu uświęconego przez kalendarz liturgiczny często wykorzystuje literatura. Widać to w III części *Dziadów*, gdzie bożonarodzeniowa modlitwa Ewy we Lwowie w cudowny sposób łączy się z ocaleniem Konrada, który w tym samym świątecznym czasie, dokładnie o północy, wygłasza swoją Improwizację.

37

Cykl rozwija się także na linearnej osi czasu. Poza rozsianymi znaczeniami w przestrzeni literackiej warto więc przyjrzeć mu się w codziennej komunikacji. Słowniki jako pierwsze znaczenie podają definicję zbliżoną

do etymologicznych ustaleń: cykl to zamknięty i powtarzalny układ, występujący w określonym czasie, a więc coś, co ma swój początek, rozwój i koniec, po to, by dany proces mógł się zacząć od nowa. Historia samego terminu nie tyle jednak powraca, co zarysowuje coraz to nowe pola znaczeń. Cykl bowiem jest terminem wędrującym. Oryginalnie grecki, w V–VI w. przejęty przez łacinę, funkcjonował w niej jeszcze w znaczeniach podstawowych, czyli astronomicznym i medycznym. Termin ten z łaciny zaczął przenikać do innych języków i tak w drugiej połowie XVIII stulecia przywędrował do polszczyzny. W następnym wieku Linde rozumie go jako „liczbę lat w czasie pewnym odwracającą się", czyli w znaczeniu astronomicznym. Współczesne słowniki języka polskiego podają jednak oprócz znaczenia podstawowego co najmniej dwa inne. Cykl w swoim znaczeniu specjalistycznym przeniknął do polszczyzny z Zachodu Europy. Pierwszy zapis formy przymiotnikowej, czyli słowo „cykliczny", można znaleźć w 1861 r. Przywędrował z języka niemieckiego za francuskim, do którego przeniknął z łaciny, gdzie znalazł się, jak już wiemy, za sprawą greki. „Cyklista" zaś pojawił się w języku polskim w 1890 r. dzięki inspiracji francuskiej i angielskiej. Tak więc podstawowe znaczenie przeniknęło z łaciny, specjalistyczne zaś z języka francuskiego, angielskiego i niemieckiego.

I wreszcie kolejne, kluczowe dla nas, artystyczne rozumienie słowa. W słownikach języka polskiego znajduje się ono zazwyczaj na trzecim miejscu, wraz z definicją: „jednorazowa całość z powiązanych ze sobą elementów lub sekwencja dzieł artystycznych" (Zgółkowa). Podobnego objaśnienia, co znamienne, nie podawał jeszcze Linde.

O cyklu pisano wiele, odbyły się również (cykliczne) konferencje na jego temat. Podczas obrad okazywało się, że badacze w różny sposób rozumieją ów termin: jedni widzieli w nim gatunek, inni uznali go za jeden z wyznaczników kompozycji. Wedle definicji cykl literacki byłby grupą utworów należących do tego samego gatunku, zawierających jakiś element łączący – temat, kompozycję, kreację mówiącego podmiotu itp. Rolf Fieguth pokazał, że trudno pisać o cyklu literackim, skoro jego zakres i użycie graniczyć może nawet z poematem czy epopeją. Trudno o spójność badań, gdy sami twórcy, nawet piszący w jednym czasie, inaczej rozumieją cykl. Dlatego Fieguth, zarysowując przyszłe badania, proponuje je

poszerzyć o warianty „niedocykliczne”, „decyklizowane”, a także o zbiory wierszy.

Historia terminu pokazuje, że jego zakres znaczeniowy stopniowo się poszerzał, choć w specjalistycznym wymiarze można dostrzec tendencję odwrotną. Frapujące są dzieje trylogii, bo to słowo przetrwało w polszczyźnie dzięki Sienkiewiczowi. Mniej mówi się natomiast o tetralogii jako cyklu czterech utworów i dylogii, na którą składają się dwa dzieła. Kalpa, jako cykl kosmiczny od początku do końca świata, rzadko pojawia się w języku, rundę zaś niekoniecznie kojarzymy z cyklem rozgrywek w turnieju.

Słowo najbardziej zapomniane, a ważne, bo ściśle związane z kreacją literacką na kolistej osi czasu, ma sens podmiotowy – dotyczy wykonawcy literackiego cyklu. Wyraz ten stworzono za pomocą przyrostka -ik (cyklik), a w liczbie mnogiej -icy (cyklicy). Cyklicy, czyli ‘ci, którzy tworzyli poematy epickie na motywach eposu homeryckiego, cykle trojańskie lub dotyczące losów Heraklesa’. W słowniku warszawskim odnajdujemy jeszcze „cyklika”, opisanego jako „jeden z poetów epicznych, greckich”; idzie zatem o przedstawiciela grupy, widać, że słowo ma sens zbiorowy. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* jako synonimy „cyklika” podaje obiegowe określenia: „poeta”, „twórca”, „autor”, „pisarz”, „literat”, „klasyk”, „mistrz”. Te słowa są w powszechnym użyciu, natomiast „cyklik” zniknął z języka codziennego i literaturoznawczego dyskursu. Proces ten widać wyraźnie w *Małym słowniku języka polskiego* z 1994 roku, gdzie znajdziemy „cyklistę”, ale „cyklika” już nie.

Zauważamy to z żalem, bo zapomniane słowo określało niezwykły krąg osób, które na chwilę oddaliły się od codzienności i wyrwały z czasu linearnego, by siąść w kręgu i stworzyć jedną całość – harmonijną, piękną, dokończoną. Tymczasem synonimy tego słowa, takie jak „poeta”, „twórca” itp., kładą nacisk na aktywność jednostki, bo cykl utworów w dzisiejszych czasach zakłada jednego autora. Jeżeli kilku twórców trafi do wspólnego zbioru wierszy, to dokonuje tego trzecia ręka, szukająca cech wspólnych. Cyklicy, być może, byli bliżej rzeczywistości świątecznej, sakralnego aktu tworzenia wspólnoty i jednej opowieści. Jaka szkoda, że nie ma już cyklików!

Aleksandra Wegner

BIBLIOGRAFIA Fieguth, R. (2008), *Ruchy konikiem a łagodne przejścia. Modele ewolucji cyklu lirycznego (na przykładzie J. Kochanowskiego, F. D. Knaźnina, A. Mickiewicza, C. Norwida)*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok. | Fieguth, R., Martini, A., Sudan, P. (2001), *Fryburski projekt badawczy: „Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku pochodnego"*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok. | Jakowska, K., Olech, B., Sokołowska, K. (red.) (2001), *Cykl literacki w Polsce*, Białystok.

CYTAT

W *Słowniku etymologicznym* Aleksandra Brücknera czasownik „cytować" sąsiaduje z hasłami, które niejako przy okazji wydobywają jego mniej oczywiste, choć istotne znaczenie. Poprzedza go „cytara" – 'narzędzie muzyczne, gitara', korespondująca swym brzmieniem z łacińskim *citare* (z którego wywodzi się „cytować"), oraz (wpisany w „cytat") „cyt" – 'wykrzyknik nakazujący ciszę'. To podyktowane alfabetycznym porządkiem sąsiedztwo dźwięku i ciszy podpowiada ambiwalentną naturę cytatu, który jest formą jednoczesnego mówienia i milczenia. Cytując, mówię, ale milczę, bo mówię nie swoim głosem. Do tego sensu odwołuje się czasownik „recytować", czyli 'wygłaszać cudzy tekst', znaczący też 'mówić coś jednym tchem, szybko, monotonnie'. Znane z medycznych recept łacińskie *cito* to nie tylko 'cytować', lecz także 'w szybki ruch wprawić, pobudzić, podpędzić'. Z tym znaczeniem wiążą się Homeryckie *epea pteroenta* – 'skrzydlate słowa', cytaty – nazwijmy je – wspólnotowe; w tej dziedzinie niekwestionowanym autorytetem pozostaje Henryk Markiewicz. Wyzwalany cytatem ruch myśli zdaje się jednak mieć nie jedno, ale dwa, przeciwstawne tempa, o czym wiedzą doskonale wszyscy piszący: *presto* inspirowanych cytatem natychmiastowych skojarzeń oraz *adagio* komentarza formułowanego z mozołem, w stanie porażenia cytowanym autorytetem. W obu wypadkach chodzi o uwolnienie refleksji rodzących się w kontakcie z cudzą myślą, o to, by „wy-re-cytować", powtórzyć, dodając siebie.

Nieco odmienne, bo już nie znaczeniowe, ale formalne, a przy tym niejako płciowe podwojenie dotyczy rzeczownikowej formy „cytatu". Gramatycznie przypisana rodzajowi męskiemu, ma jednak dwa wdzięcznie brzmiące wcielenia żeńskie: „cytata" i „cytacja" (u Lindego jeszcze jako „cytacya"), z których pierwsze jest zresztą zakamuflowaną liczbą mnogą formy *citatum* (podobnie jak „errata", będąca w istocie liczbą mnogą rzeczownika *erratum*). Wrażliwsze na upływ czasu, znajdują mimo to swych amatorów. „Cytata" – tytułuje Czesław Miłosz jeden z fragmentów *Pieska przydrożnego*. „Cytatę wyjąłem z rozmowy" – pisze z rosyjska Mariusz Wilk w *Wilczym notesie*.

I wreszcie rezerwuar cytatów – także podwójny. Biblioteka i pamięć, materia tekstów i zakamarki umysłu, *soma* i *psyche*. Na tym skrzyżowaniu

może wydarzyć się wiele – cytat może się okazać nieskromnym autocytatem, pozorowanym pseudocytatem bądź zakamuflowanym kryptocytatem, może też przybrać postać parafrazy, kontrafaktury czy trawestacji o różnym stopniu oddalenia od oryginału. Wierność przytoczenia, na której straży stoi interpunkcyjna rekwizytornia (cudzysłów apostrofowy podwójny we frakcji dolnej i górnej, cudzysłów ostrokątny niemiecki bądź francuski w wypadku cytatu w cytacie, nawias kwadratowy lub okrągły oraz wielokropek sygnalizujące opuszczenia fragmentów tekstu), jest przedmiotem zawieranego przez teksty kompromisu. Cytat jest tu esencją intertekstualnej i – szerzej – intersemiotycznej relacji, newralgicznym punktem styku znaczeń pochodzących z nierzadko odległych, pozornie nieprzystających do siebie obszarów, biorącym czynny udział w radosnych grach literatury, o których pisała Anna Martuszewska. W żywiole znaczeniowych konfrontacji cytat nie tylko jest sobą, ale zyskuje niejako nowe, bywa, że lepsze życie, a samo cytowanie to – jak ujął rzecz Bohumil Hrabal – „swego rodzaju działalność oświatowa, przypominanie tego, co w przeszłości było piękne i wartościowe". Sam jeden, w izolacji, cytat zwykle staje się maksymą, złotą myślą, z którą trudno o dialog; gorzej też wypada w zbyt licznym towarzystwie innych cytatów – pozbawiony tekstowego tła, traci walor oryginalności i celności użycia. Nie służą mu zatem, wbrew pozorom – zainicjowane dziełami w rodzaju *Sentencji* Publiliusza Syrusa (I w. p.n.e.) czy *Dicta Catonis* (III w. n.e.) oraz średniowiecznymi florilegiami – księgi i słowniki cytatów, które swą zasobnością budzą w czytelniku frustrację wiecznej intelektualnej niekompetencji; wszak – jak czytamy w *Pamiętnikach kwestarza* Ignacego Chodźki – „cytacja *ad rem* jakiego mądrego zdania, a zwłaszcza po łacinie […] dowodzi, […] że się darmo w szkole kaszy nie jadło".

Tu wkraczamy na grząski obszar cytowania jako sztuki manipulacji i kamuflażu. „Dobrze jest cytować to, czego się nie rozumie wcale, w języku, który się rozumie bardzo licho" – przewrotna rada uczonego z powiastki filozoficznej Woltera *Mikromegas* pobrzmiewa ironicznie w tle niejednej naukowej dysertacji, której czytelnikom nie zawsze starcza odwagi, by zakrzyknąć, że król jest nagi. Cóż, cytatowi, niestety, bywa z prawdą nie po drodze. Współczesne media ochoczo przypisują różnym postaciom różne słowa, nie tyle nie troszcząc się specjalnie o wiarygodność

i precyzję tego przekazu, ile wręcz ostentacyjnie je ignorując. Pobudki mistyfikacji i zniekształceń cytatów bywają rozmaite, poprzestańmy na przykładzie szlachetnym w swym ludycznym zabarwieniu, po który wypada cofnąć się do romantyzmu. „Czymże jest ból? Jedną chwilką! / Jak mówią w *Dziadach* Mickiewicza chóry / Podziękowawszy za chwilki chwilowość / Wpadam w opisy znów i w romansowość" – cytuje niedbale, jakby z przekąsem, czy wręcz lekceważeniem (wszak to słowa Konrada, a nie chóru), Słowacki w *Beniowskim*, wykorzystując ten niby-cytat w osławionej rozgrywce wieszczów. Stąd blisko do kolejnego dowodu na związek cytatu z meandrami ludzkiej psychiki, jakim jest ironia. Bazująca na dystansie między tym, co powiedziane, a tym, co pomyślane, jest klasyczną sytuacją mówienia cudzym tekstem czy – precyzyjnie – tekstem, z którym się nie identyfikuję, mimo że jestem jego autorem i wypowiadam jako swój. Nieprzypadkowo cytat i ironia korzystają z tego samego znaku interpunkcyjnego – cudzysłowu.

„Jeśli chcesz, by cię cytowano, nie cytuj" – notuje w swoim dzienniku Susan Sontag przestrogę Josifa Brodskiego. Cytat – a właściwie jego brak – staje się w takim ujęciu kryterium pisarskiej sławy, dowodem twórczej oryginalności. A przecież łaciński rzeczownik *citatio* oznacza także 'wezwanie', będące w tym kontekście wezwaniem pomocy, wołaniem „przyjdź / pismo". Kto pisze, staje przed wyborem: pójść na łatwiznę cudzych słów (łamiąc tym samym ósme przykazanie *Dekalogu badacza literatury*, które brzmi: „Nie bądź leniwy i nie wyręczaj się cytatami") czy wybrać honor samodzielnych fraz. Z samej obecności dziennikowego wpisu można wnioskować, że Sontag raczej nie traktowała utopijnej rady Brodskiego poważnie. Literatura bez cytatu? W niemczyźnie, z której zapożyczyliśmy wyraz „cytat", brzmi on: *Zitat*. Rodzime ucho bez trudu usłyszy w tle czasownik „czytać", co wspiera przekonanie o nierozłączności cytowania i czytania, bez którego wszak niemożliwe jest pisanie. Niemożliwe tym bardziej, że współczesna diagnoza kultury brzmi: wszystko jest cytatem. Jacques Derrida dopowiada: „wszystko zaczyna się od fałdki cytatu". Literatura zmierzała w tym kierunku od zawsze, bawiąc się pastiszem, parodią, kolażem czy centonem. Punktem wyjścia w każdym wypadku jest mniej lub bardziej dosłowny cytat – *clou* postmodernizmu. Cytuję Umberta Eco: „książki mówią zawsze o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię już opowiedzianą", cytującego Rolanda Barthes'a:

„tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury", cytującego Julię Kristevą: „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu", która komentuje *czużoje słowo* Michaiła Bachtina. Cytat urasta w tym kontekście do rangi cząstki elementarnej literatury, tekst zaś definiuje metafora patchworkowej tkaniny, która ponad trzysta lat temu była dla Jana Amosa Komeńskiego zaledwie łachmanem („Otóż w naszych czasach jest nieprzeliczone mnóstwo takich autorów zlepiających urywki cudzych książek. […] Należałoby z tym skończyć, bo to niczemu innemu nie służy jak tylko przytłaczaniu umysłów i wprowadzaniu w nie zamętu. Ten, kto pisze, niech pisze książkę, a nie skleja łachmanu"). Cytowanie rozumiane tradycyjnie, jako przytaczanie czyichś słów z myślą o wsparciu/urozmaiceniu/zwieńczeniu swojego wywodu, nigdy nie jest działaniem niewinnym. „[…] odczuwam śmiertelny lęk przed cytatami, ponieważ obawiam się, że stracę kontakt z czytelnikiem" – pisze szwedzki eseista Olof Lagercrantz. Oddając głos, autor musi się liczyć z bezpowrotną utratą uwagi odbiorcy, który w najgorszym wypadku porzuci go na rzecz starego-nowego, atrakcyjniej brzmiącego dzieła. Powoływanie się na cudzy tekst jest ponadto zaciąganiem intelektualnych długów i zobowiązań, z których nadrzędnym jest konieczność sumiennego wskazania autora. Droga od cytatu do plagiatu bywa zwodniczo łatwa i krótka, a kara za wejście na nią surowa. Szczęśliwie dla autorów i ich praw internetowe wyszukiwarki i antyplagiatowe programy stanowią w tym zakresie coraz skuteczniejsze zabezpieczenie. Jeśli współcześnie można by gdzieś upatrywać cierpkiego smaku cytatu, to raczej w jego obowiązkowym udziale w parametryzacyjnych rankingach spod znaku *impact factor* i indeksu cytowań Hirscha, autora reguły: „Naukowiec ma wskaźnik h, jeśli h spośród N_p jego/jej publikacji ma co najmniej po h cytowań każda, a każda z pozostałych (N_p– h) publikacji ma nie więcej niż h cytowań". Może nie przypadkiem, a wręcz profetycznie, Brückner w swoim słowniku po wyrazie „cytować" zamieścił rzeczownik „cytryna" – „dawniej (15. i 16. wiek) *lemonją* nazywana"?

Iwona Gralewicz-Wolny

BIBLIOGRAFIA Bachtin, M. (1982), *Słowo w powieści*, w: idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa. | Barthes, R. (1999), *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie", nr 1/2. | Chodźko, I. (2003), *Pamiętniki kwestarza*, Kraków. | Derrida, J. (1972), *La Dissémination*, Paris. | Hrabal, B., Szigeti, L. (2002), *Drybling Hidegkutiego, czyli rozmowy z Hrabalem*, przeł. A. Kaczorowski, Izabelin. | Eco, U. (1993), *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, w: idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa. | Komeński, J. A. (1973), *Pampaedia*, przeł. K. Remerowa, wstęp i komentarz B. Suchodolski, Wrocław. | Kristeva, J. (1983), *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa. | Hertz, P., Kopaliński, W. (oprac.) (1991), *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, Warszawa [tu bibliografia polskich zbiorów przytoczeń]. | Lagercrantz, O. (2011), *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Warszawa. | Landowski, Z., Woś, K. (2002), *Słownik cytatów łacińskich. Wyrażenia, sentencje, przysłowia*, Kraków. | Markiewicz, H. (2003), *Dekalog badacza literatury*, w: idem, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków. | Markiewicz, H. (2004), *O cytatach i przypisach*, Kraków. | Markiewicz, H., Romanowski, A. (2007), *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Kraków. | Martuszewska, A. (2007), *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk. | Słowacki, J. (1949), *Beniowski*, oprac. J. Kleiner, Wrocław. | Sontag, S. (2013), *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki*, t. 2: *1964–1980*, red. D. Rieff, przeł. D. Żukowski, Kraków. | Wolter (1955), *Mikromegas*, w: idem, *Powiastki filozoficzne*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa.

D

DAKTYL

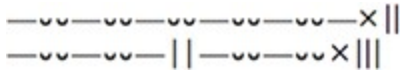
Daktyl (δάκτυλος, *dáktylos*) po grecku to palec. Starożytni kojarzyli budowę daktyla, stopy metrycznej, z budową palca: „Daktyl bierze nazwę od metafory spojenia palców u dłoni – od długiego przechodzi do dwóch krótszych" (Hefajstion). Inną mitologiczną interpretację referuje na podstawie scholiów do Hefajstiona Anna Szczepaniak: „nazwa «daktyl» wywodzi się z Daktylów (tzn. Palców) Idajskich [...], którzy według jednej z licznych wersji mitu mieli być demonami [...], «dziećmi» Rei, powstałymi w dość niezwykły sposób. Otóż, gdy Rea nosiła w łonie Zeusa, by go ocalić, postanowiła w tajemnicy przed Kronosem rodzić na Krecie. Gdy chwyciły ją bóle porodowe, oparła się palcami o górę Ida, która natychmiast zrodziła liczbę demonów równą liczbie palców Rei [...]. Te otoczyły Reę i pomogły jej w porodzie. Daktyle miały się wykazać wielkimi zdolnościami manualnymi oraz muzycznymi. [...] Podaje się, że jako Kureci mieli pomagać Rei również po porodzie, zagłuszając, w obawie przed Kronosem, płacz małego Zeusa pieśniami w metrum daktylicznym, które też od nich później wzięło swą nazwę" (Hefajstion).

Z technicznego punktu widzenia daktyl to trzysylabowa stopa metryczna, która składa się z jednej sylaby długiej (*elementum longum*: —) i dwóch krótkich (*elementa bicipitia* ◡ ◡), które razem tworzą stopę o schemacie — ◡ ◡. W ramach tej stopy dopuszczalne jest ściągnięcie *elementa bicipitia* (◡ ◡), co prowadzi do zamiany daktyla w spondej (——). Zgodnie z przyjętą w antyku jednostką pomiaru iloczasu jeden daktyl to cztery mory, sylaba krótka to jedna mora, a sylaba długa to równowartość dwóch mór (West).

Najważniejszą miarą metryczną opartą na stopie daktylicznej jest heksametr daktyliczny. Choć nie był on pierwszym metrum poezji greckiej, był pierwszym metrum, co do którego posiadamy świadectwa literackie w postaci spisanych poematów Homera i Hezjoda. Samo formowanie się heksametru daktylicznego – wiemy to z badań nad Homerem – było

sprawą niezwykle złożoną i związaną z wymaganiami formuliczności, na których oparta była twórczość oralna (Lord). Finalny efekt tego procesu stanowi metrum złożone z sześciu (gr. ἕξ, *hex*) daktyli:

Heksametr składa się z sześciu stóp. Dopuszczalne jest ściągnięcie daktyli w spondeje; w klasycznym heksametrze, tj. u Homera i Hezjoda, jednak rzadko to się zdarza w stopie piątej. Szósta stopa heksametru, jak się przyjmuje, jest katalektyczna (skrócona o jeden element) i składa się zawsze z *elementum longum* i *elementum anceps*, na którego miejscu może wystąpić zarówno sylaba długa, jak i krótka.
Heksametr daktyliczny to metrum stychiczne i jako takie jest podstawą wielu miar stroficznych, a najważniejszą z nich jest dystych elegijny. Było to metrum m.in. Archilocha i Tyrtajosa, które później znalazło swoje zastosowanie w inskrypcjach i epigramatach, a jako metrum poezji łacińskiej – wzbijając się na szczyt artyzmu w twórczości Owidiusza – nie traciło na popularności co najmniej do epoki baroku. Po heksametrze w drugim wersie dystychu występują dwa kolony *hemiepe masculina*, przedzielone stałą cezurą. Do ściągnięcia *bicipitia* może dojść tylko w pierwszym *hemiepes*:



W świadomości starożytnych każde metrum miało swoje *ethos*, co było ważne w kontekście edukacji i zasad tworzenia dzieła – w poezji epickiej stosowano tylko heksametr, w elegii zaś dystych elegijny. Metrum, jakim jest heksametr daktyliczny, było powszechnie uznawane za najdostojniejsze i najstarsze. Nazywano je heroicznym, ἡρῷον (*hērōion*), co było związane z tematyką eposów – dokonaniami postaci mitycznych. Daktyle kojarzono zarówno z treścią podniosłą, jak i uniwersalnie ważną, obecną w sądach wyroczni pytyjskiej (stąd inna nazwa tego metrum – πυθικόν) oraz w gnomach wypowiadanych przez chór w tragedii.

38

W późniejszych epokach daktyle przetrwały w twórczości neolatynistycznej doby renesansu i baroku – w epigramatach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i Macieja Sarbiewskiego. Pojawiają się ponadto w dziełach epoki romantyzmu i przybierają formę heksametru polskiego, budowanego nie na iloczasie, którego polszczyzna jest pozbawiona, ale na akcentowaniu wzorowanym na klasycznym (przycisk na *elementum longum* czystego bądź ściągniętego daktyla). Tutaj najwybitniejsze przykłady to *Pieśń Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza i *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Kamila Norwida. Z najnowszych zastosowań daktyla warto wspomnieć fragmenty III części *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły. Ponadto z oddaniem heksametru greckiego w polszczyźnie siłowało się wielu wybitnych tłumaczy. Kazimiera Jeżewska oddała *Iliadę* w tłumaczeniu izometrycznym. Z kolei Zygmunt Kubiak postanowił

tłumaczyć heksametr w *Eneidzie* nie izometrycznie, ale trzynastozgłoskowcem, czerpiąc tym samym z bogactwa poetyckiego ukształtowanego na gruncie polskim.

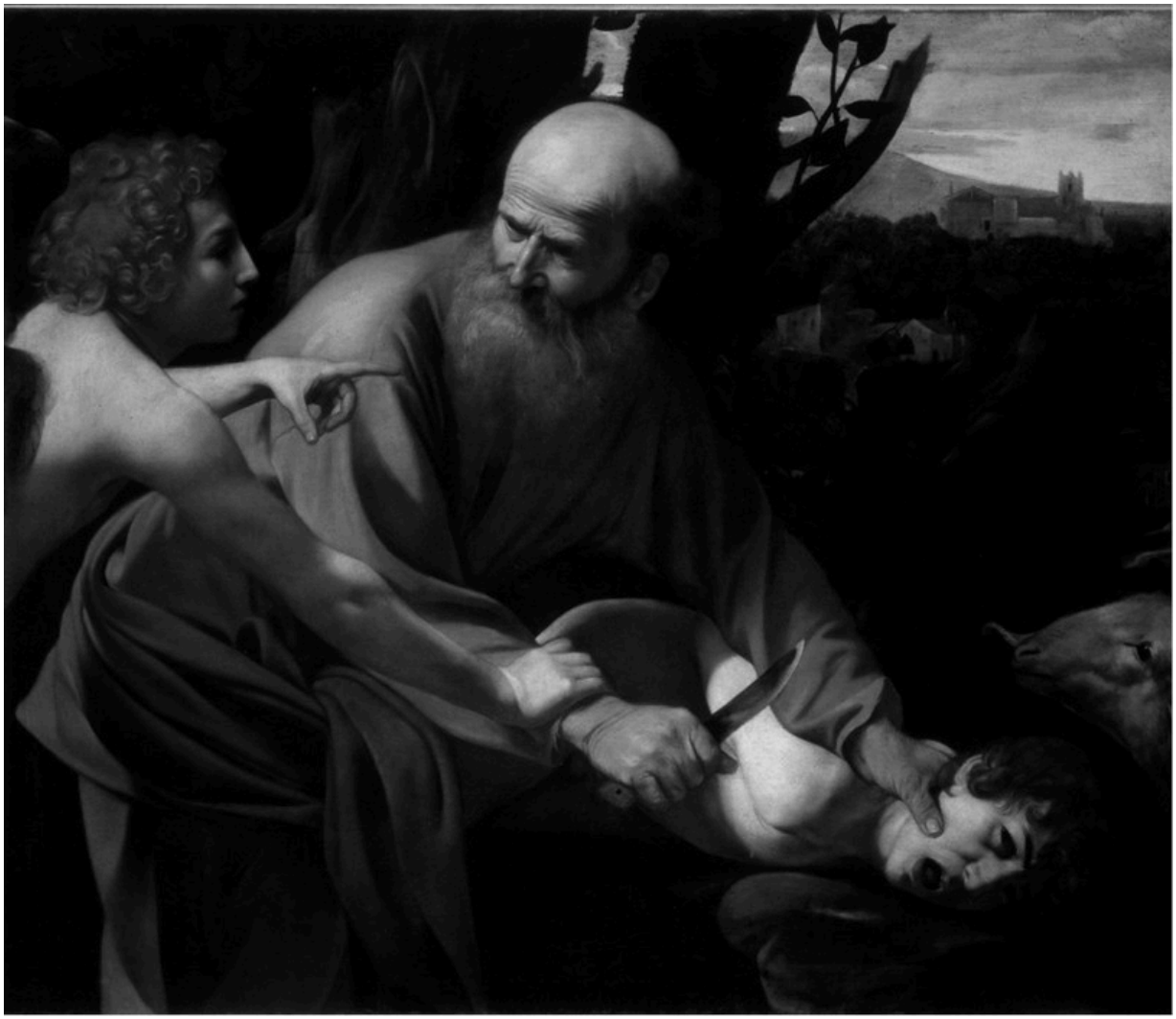
Łukasz Tomanek

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (1988), *Retoryka; Poetyka*, przeł. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa. | Blackwood, S. (2015), *The 'Consolation' of Boethius as a poetic liturgy*, Oxford. | Dionizjusz z Halikarnasu (2006), *O zestawianiu wyrazów*, w: *Trzy stylistyki greckie*, przeł. i oprac. W. Madyda, Wrocław. | Edwards, M. W. (2002), *Sound, sense, and rhytm: listening to Greek and Latin poetry*, Princeton. | Ganszyniec, R. (1960), *„Metrificale" Marka z Opatowca i traktaty gramatyczne XIV i XV wieku*, Wrocław. | Hefajstion (1971), *Hephaestionis* Enchiridion *cum commentariis veteribus*, hrsg. von M. Consbruch, Lipsk. | Hefajstion (2015), *O metrach*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyła A. Szczepaniak, Katowice. | Lord, A. (2010), *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa. | Morgan, L. (2010), *Musa Pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse*, Oxford. | Myśliwiec, H. (1959), *Zarys wersyfikacji łacińskiej średniowiecza*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław. | Pseudo-Longinos (2006), *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław. | Szczepaniak, A. (2013), *Daktyloepitryty Bakchylidesa na tle wczesnej kolometrii greckiej*, Katowice. | West, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford. | West, M. L. (2003), *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków.

DEDYKACJA

Dedykacja jest elementem trwale związanym z dziełem literackim, do którego została dołączona, o ile bowiem można sobie wyobrazić tekst bez dedykacji, o tyle dedykacja bez książki byłaby formą w najwyższym stopniu ułomną, domagającą się uzupełnienia.

Sam pomysł dedykowania utworu jest przejawem powszechniejszej skłonności człowieka do darowania tego, co udało mu się stworzyć i z czego jest dumny, komuś ważnemu dla ofiarodawcy. Zarówno łaciński termin *dedicatio*, jak i jego polskie odpowiedniki: 'poświęcenie', 'ofiarowanie', sugerują związek tego aktu z sakralnymi obrzędami ofiarnymi, podczas których składano bogom dary, by zapewnić sobie ich przychylność. Dedykacja otwierająca dzieła literackie jest wyrazem takiego samego pragnienia. Idzie przecież o zyskanie łaskawości osób, którym ów literacki podarek się składa, zobowiązanie ich do życzliwego przyjęcia, a nierzadko wzięcia w opiekę autora. Za aktem ofiarowania często stoi wiara w wartość wysiłków twórczych, zasługujących nie tylko na wpływowego patrona, lecz także zapewniających nieśmiertelność – zarówno adresatowi, jak i autorowi. Literacka megalomania zwykle bywa maskowana toposem skromności.



39

Dedykacja wywodzi się ze starożytności, funkcjonowała w literaturze greckiej i rzymskiej. Do schyłku oświecenia zwyczaj dedykowania utworów był powszechny. Popularność tej formy w dużej mierze wiązać należy z istnieniem mecenatu, co skłaniało artystów objętych opieką mecenasa, jak też o nią zabiegających, do układania kunsztownych formuł, przypisujących dzieło „uniżonych" autorów „wybitnym" adresatom. Wraz z romantycznym rozluźnieniem form życia literackiego dedykacja polecająco-promująca zatraciła znaczenie. Dominować zaczęły dedykacje metaliterackie, często kierowane do innych pisarzy, których twórczość autorzy uznali za inspirującą, a także ofiarowania o charakterze czysto prywatnym. Współcześnie sztuka dedykacji wydaje się zanikać i ogranicza

się zwykle do krótkich formuł, wskazujących jedynie osoby, którym dzieło jest przypisane.
Poetyka dedykacji ma dwa krańcowo odmienne bieguny. Z jednej strony jest formą o wyrazistym kształcie i rygorach konstrukcyjnych, bo w kanonicznej postaci winna zawierać wskazanie adresata, część zasadniczą (często też stanowiącą rodzaj wprowadzenia do dzieła), wreszcie – formułę końcową ze stosownymi życzeniami i ewentualną prośbą. Podpis nie jest konieczny, gdyż autorstwo dedykacji w oczywisty sposób wiąże się z autorstwem samego dzieła. Z drugiej strony jednak wzór nie blokuje inwencji, bo schemat realizuje się na wiele sposobów: lakonicznie lub wylewnie, wierszem lub prozą, w dowolnym stylu i języku (niekiedy nawet obcym), poważnie lub żartobliwie itp. Najciekawsza jest oczywiście skłonność autorów do łamania reguł i podejmowania gry, często ironicznej, z tradycyjnymi ofiarowaniami. Wystarczy przywołać pisane na opak dedykacje sowizdrzalskie czy antydedykacje tworzone przez osiemnastowiecznych autorów rosyjskich. Ale aspekt paradoksalny można odkryć nawet w oczywistym zwyczaju umieszczania dedykacji na początku dzieła, bo jest to przecież – jak zgrabnie rzecz ujął Wiesław Pusz – „ostatni akt pisarskiej twórczości, prawdziwy koniec dzieła umieszczony na jego początku". A jednak istnieją utwory, w których dedykacje znajdują się na końcu, co może być zarówno elementem konwencji (średniowieczne pieśni balladowe), jak i wynikać z woli jej złamania. Tak dzieje się w wierszu Tomasza Kajetana Węgierskiego *Obywatel prawy*, w którym *Posłanie do J. W. Oraczewskiego* umieszczone zostało w finale tekstu, gdzie zmienia jego sens – panegiryk ku czci patrioty Feliksa Oraczewskiego okazuje się zjadliwym oskarżeniem pozostałych uczestników Sejmu Rozbiorowego.
Nieoczywisty okazuje się nawet podstawowy podział dedykacji na rękopiśmienne i drukowane, który wbrew nazwie nie odzwierciedla sposobu, w jaki dedykacja została utrwalona na papierze. Dedykacje drukowane, zdaniem Jana Trzynadlowskiego, stanowią integralną część utworu, są zamierzone przez autora, więc nie można ich pominąć w interpretacji, pozostają obecne w każdym wydaniu dzieła i na każdym egzemplarzu. Rękopiśmienne natomiast mają charakter ulotny, choć bywają rozbudowane i często odznaczające się walorami artystycznymi,

stanowią jednak element prywatnego (często nieczytelnego dla postronnych) dialogu pomiędzy ofiarodawcą a obdarowanym.
Dedykacja często jest wyraźną grą z tradycją, o czym spektakularnie przypomina Lawrence Sterne. W *Żywocie i myślach JW Pana Tristrama Shandy* wpisuje ją bowiem w zakończenie rozdziału VIII księgi I, czym umacnia przekonanie, że utwór literacki jest swoistym „modelem do składania", a wszystkie jego elementy są ruchome. Samą dedykację kształtuje w sposób zgodny z regułami, w trybie uniżonego odniesienia do „czcigodnego" adresata, tyle że jego osoba pozostaje nieokreślona. Konkrety pojawią się w kolejnym rozdziale, gdzie dedykacja zostanie wystawiona na licytację, a potencjalny adresat pozna oczekiwania autora: pięćdziesiąt gwinei. Sterne ośmiesza panegiryzm gestów dedykacyjnych, tworząc zarazem swoisty ideał – pochwałę czystą, uniwersalną, dobrą na każdą okazję i dla każdego czytelnika. Równocześnie swobodnie poczyna sobie z zasadami dedykacji mecenasowskiej, których niewypowiedziany sens wiązał się z finansowym wsparciem. Tymczasem Sterne nie tylko precyzyjnie wycenia swój literacki gest, lecz także zwalnia przyszłego nabywcę z obowiązku promowania przypisanego mu dzieła, uprzedzając, że w kolejnym wydaniu zadedykowana mu będzie jedynie część utworu, reszta zaś ofiarowana zostanie „Księżycowi, który [...] ze wszystkich Patronów i Patronek, jakie w tej chwili przychodzą mi na myśl, posiada największą moc puszczenia mojej książki w obieg i sam jeden sprawić może, że świat będzie za nią szalał". W tym momencie autor pokpiwa z wpisanej w dedykację autorskiej troski o popularność jego dokonania. Dodajmy, że absurdalny z pozoru koncept dedykowania dzieła wielu osobom ma długą i nobliwą tradycję, tę praktykę znamy choćby z *Kroniki* Galla Anonima, której kolejne księgi miały różnych adresatów.

40

„Paratekstowy" status dedykacji oznacza jej usytuowanie „obok", „przy", a nawet „ponad" zasadniczym tekstem, co otwiera możliwość formułowania refleksji teoretycznoliterackich. Literatura przynosi znakomite przykłady tego typu ofiarowań. Wystarczy przywołać list dedykacyjny do Zygmunta Krasińskiego, skreślony przez Słowackiego na początku *Balladyny*, przynoszący jedną z najcelniejszych definicji romantycznej ironii. Ale już samo poprzedzenie dramatu listem dedykacyjnym (zastosowane przez Słowackiego również w *Lilli Wenedzie*) jest zabiegiem znaczącym. W tradycji polskiej posłużył się tym chwytem Jan Kochanowski, który otwarł *Odprawę posłów greckich* listem dedykacyjnym do Jana Zamoyskiego, co – jak zauważył Marek Piechota – było w dramaturgii rzadkością.

Dedykacja może znaczyć także wówczas, gdy jej nie ma, a jej dojmujący, bo sprzeczny z konwencją brak – przynajmniej do schyłku oświecenia – bywał maskowany na różne sposoby. Naruszewicz, dając na początku cyklu satyr drukowanych w trzecim tomie dzieł utwór *Sekret*, uczynił tak dlatego, że jest on poprzedzony wierszem dedykacyjnym. Wypełnia zatem lukę, puste miejsce na nienapisaną z braku czasu dedykację do całego zbioru. Przypisanie satyr Jackowi Ogrodzkiemu Sekretarzowi Koronnemu może się wydać pozbawione głębszego sensu, ważne, że dzięki dedykacji cykl zyskał formę domkniętą. W autografie *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* znajdowała się dowcipna dedykacja; jej adresatem był Józef Boznański, rzekomy znalazca rękopisu pamiętnika Doświadczyńskiego, którym podścielony został kołacz ofiarowany mu przez Panią Podczaszynę. Podzieliwszy się z Krasickim smakołykiem, Boznański przekazał mu jednocześnie materiał godny wydania. Gra z konwencją dotyczy tym razem uwiarygodniania dzieła poprzez sugestię autentyczności dokumentu. Ta dedykacja, stanowiąca raczej żart niż literacką mistyfikację, tworzy wraz z parodystyczną przedmową spójną całość, wyraża dystans Krasickiego wobec pisarskiej rutyny i bezrefleksyjnego kopiowania wzorów.

Można ubolewać nad wycofaniem tak pomysłowej dedykacji, ale sam gest rezygnacji jest znaczący i wart interpretacji, na którą niestety brakuje już miejsca, podobnie jak na przywołanie innych osobliwych przypadków, szczególnie z XX i XXI wieku. Pozostaje więc zadedykować niniejsze rozważania wszystkim, którzy zechcą w przyszłości zająć się tą pracą, nie zapominając o czcigodnych uczonych, którzy zainicjowali badania nad dedykacją.

Magdalena Bąk

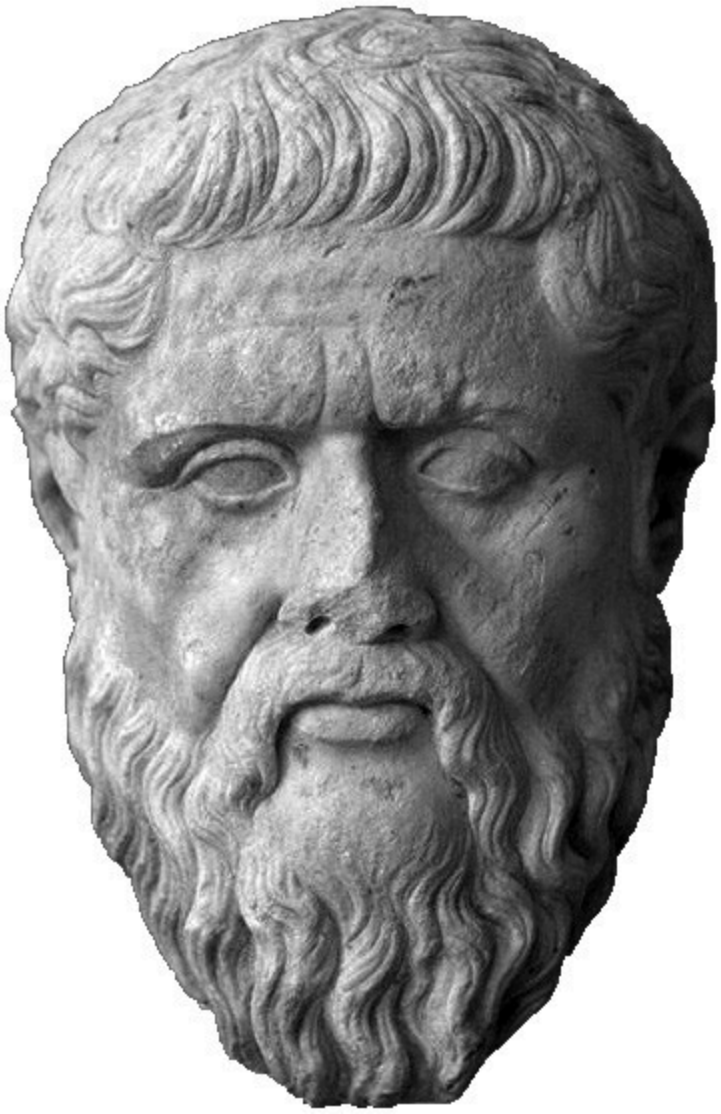
BIBLIOGRAFIA Loewe, I. (2007), *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice. | Ocieczek, R. (1977), *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, „Ruch Literacki", z. 6. | Ocieczek, R. (1982), *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice. | Ocieczek, R., Sitkowa, A. (red.) (2006), *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, Katowice. | Piechota, M. (1980), *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji epopeicznego argumentu*, „Prace Historycznoliterackie", nr 17, red. Z. J. Nowak, I. Opacki, Katowice. | Pusz, W. (1992), *Początek wieńczy dzieło. O dedykacjach literackich Naruszewicza, Węgierskiego, Krasickiego*, w: idem, *Między Krasickim a Słowackim. Studia, eseje,*

opinie, Kraków. | Starnawski, J. (1953), *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora „Irydiona”*, Lublin. | Sterne, L. (1995), *Życie i myśli Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa. | Trzynadlowski, J. (1967), *O dedykacji*, w: *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiorze Ossolineum*, oprac. J. Długosz, Wrocław. | Tutak, K. (2013), *O dedykacjach w drukach polskich XVI i XVII w. (grafia i interpunkcja)*, Kraków. | Warda, A. (2000), *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź.

DIALOG

Dialog dzieli i łączy, bo w greckim przedrostku διά- (diá-) słychać jakby polskie „ty" i „ja". Słowo διάλογος (*diálogos*) w grece znaczyło rozmowę. Czasownik grecki związany z dialogiem, διαλογίζομαι (*dialogídzomai*), znaczył więcej: liczyć, robić rachunki, rozliczać się, rozróżniać, rozważać, dyskutować, czynić zarzuty.

Wbrew powszechnym odczuciom, słowo „dialog" nie ma – na poziomie etymologicznym – koniecznego związku ze spotkaniem czy rozmową dwóch osób. Odczucia te oparte są zapewne na milczącym założeniu, że przyimek δια- ma coś wspólnego z liczebnikiem „dwa", po grecku δύο, po łacinie *duo*. To założenie prawdopodobnie jest słuszne na poziomie głębokiej etymologii (Skeat), jednakże w samym słowie διάλογος (*diálogos*) mamy do czynienia z wyrazem, który przeskakuje od rozmówcy do rozmówcy – i stąd ten element *dia-*, który może sugeruje pewną prędkość, ale w żadnym wypadku nie implikuje, że rozmówców ma być tylko dwóch. Związki dialogiczności ze sferą liczenia, rozliczania, kalkulacji warto sobie uświadomić, żeby je trochę odidealizować. Dialog bowiem był lukrowany demokratycznie, egalitarnie i uładzany w imię politycznej poprawności. Bogdan Baran twierdzi: „Filozofia innego, filozofia spotkania, filozofia dialogu – określenia te wskazują na pewien nurt myśli filozoficznej, który dociera do nas jako nieco tajemniczy, szlachetny sposób filozofowania, obiecujący nowe i ostateczne ufundowanie rozumu teoretycznego w praktycznym". I dalej: „Pogląd ten ściślej biorąc powiada, że przed imperializmem mojego «jestem» nie chroni «jest» rzeczy, lecz dopiero «jesteś» innego człowieka. Rzeczy są na to zbyt słabe, dają się zagarnąć moim «projektem świata», ty natomiast się temu projektowi skutecznie opierasz". „Filozofia dialogu" miałaby być skuteczną i „antyimperialistyczną" odtrutką na myślenie „ufundowane" nie w „innym człowieku", w jakimś „ty", lecz w moim własnym „ja", czy nawet w jakimś „my", wskazującym na ludzi do mnie podobnych. Nie ma sensu zaprzeczać, że projekt filozofii dialogu ma swe szlachetne aspekty. Nie może ich nie mieć, skoro synonimami szlachetności są „bezinteresowność" i „wspaniałomyślność", cechy, których istotą jest właśnie wzgląd na innego.



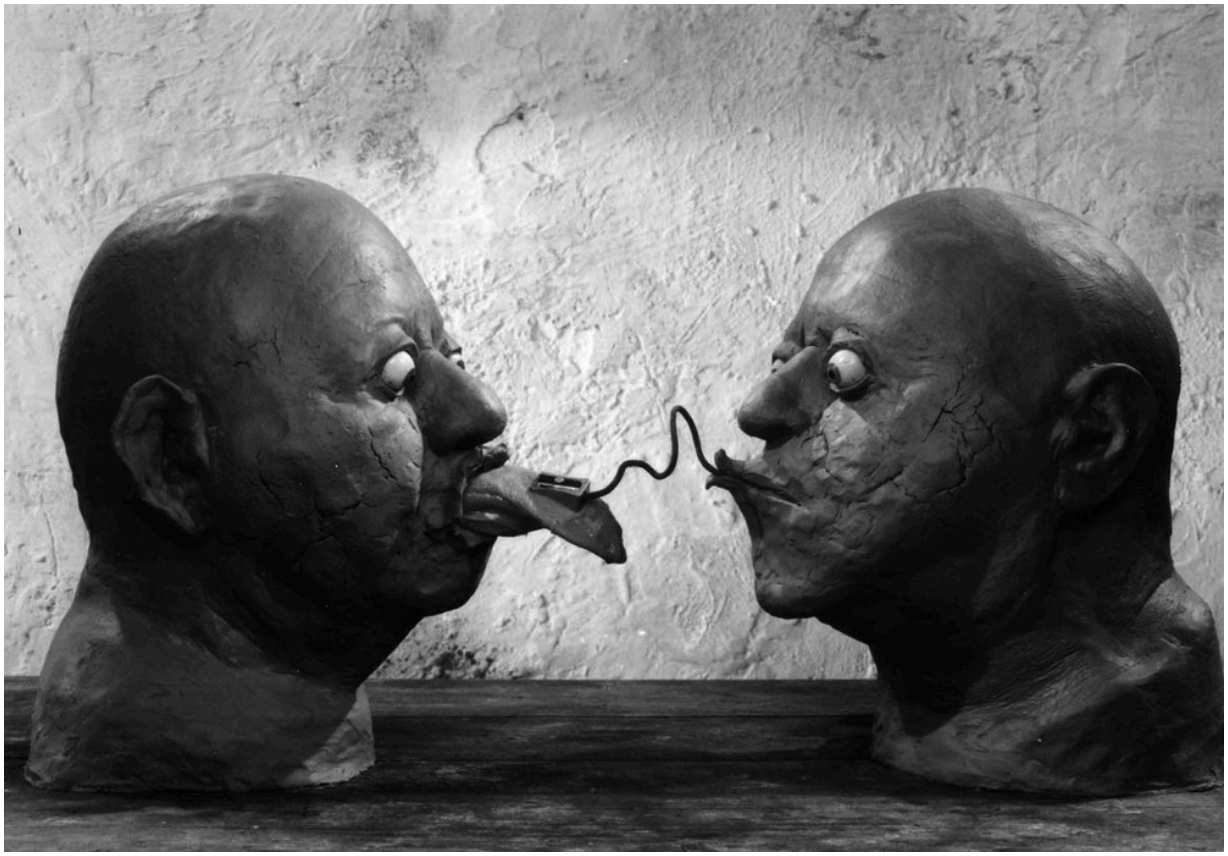
41

Najbardziej znanymi w kręgu kultury europejskiej tekstami, w których tytule pojawia się słowo „dialog", są *Dialogi* Platona. Czy dialogi te oparte są na czymś, co można by nazwać idealną dialogicznością, przez którą rozumie się szacunek dla „radykalnej i nieredukowalnej inności innego"? Przeważnie mamy w nich do czynienia z sytuacją, kiedy Sokrates, ukochany mistrz Platona, którego postać występuje w prawie wszystkich jego dialogach, nie daje, jak się to potocznie mówi, żadnych szans swojemu

rozmówcy i bezlitośnie wykazuje jego ignorancję, nieuctwo i nieumiejętność logicznego myślenia.
Czy faktycznie Platoński „projekt świata" oparty jest na egocentryzmie? Trudno od Platona oczekiwać, że będzie się kierował demokratycznymi standardami. Co prawda był Ateńczykiem i żył w demokratycznych Atenach, lecz ani on, ani jego mistrz nie byli zwolennikami demokracji i wcale się tego nie wstydzili (Legutko). Nie implikuje to arogancji poznawczej, w końcu najbardziej znanym stwierdzeniem Sokratesa jest słynne „Wiem, że nic nie wiem", choć w istocie nie wiadomo, czy Sokrates kiedykolwiek takie zdanie wypowiedział. *Dialogi* Platońskie zdają się mówić coś wręcz przeciwnego, a mianowicie, że w rękach wprawnego dialektyka, jakim niewątpliwie był Sokrates, owo „«jesteś» innego" przypomina wosk, ulega nieograniczonej manipulacji; dopiero „rzeczy", gdy się podejmie próbę dogłębnego i rzetelnego zrozumienia czegokolwiek, stawiają „rzeczywisty" opór, są źródłem „trudności przejścia", czyli słynnej aporii (ἀπορία), która stanowi częsty motyw Platońskich dialogów, a w *Menonie* popada w nią, pod wpływem pytań Sokratesa, zarówno sam Menon w jednym z dialogów, jak i jego młody niewolnik. W ten sposób owe na pozór mało dialogiczne dialogi mają służyć dialogicznej zasadzie, by mieć wzgląd na innego. Tym „innym" może być zarówno rzecz, jak i człowiek. Sokrates (lub raczej Platon) pokazuje, że uczenie szacunku dla złożoności rzeczy jest też sposobem na wyrabianie charakteru, a więc służy osobowemu innemu.
Platona uważamy za jednego z ojców dialektyki, rozumianej jako poprawność rozumowania. Często jednak dialektyka bywa kojarzona z sofistyką i erystyką, a więc ze zwodniczym i oszukańczym używaniem języka w celu wykazania swoich racji, bez względu na prawdę obiektywną.
Warto wymienić przy dialogu jeszcze słowo „dialekt", czyli odmianę języka, w domyśle „gorszą odmianę języka", choć nie jest jasne, dlaczego miałaby być gorsza. Zarówno dialektyka, jak i dialekt opierają się na tej samej etymologii co dialog, słowa te należą do pola znaczeniowego, jakie stwarza rozmowa, gdzie przedrostek „roz-" odpowiada również do pewnego stopnia greckiemu διά- (*diá*) w jego wieloznaczności, związanej z dwoistością, z rozróżnianiem, co może występować w kontekstach pozytywnych i negatywnych, mówimy wszak o rozbijaniu i o rozpaczy, ale też o rozumie i rozwiązaniu. Słowo „dialog" pojawia się dzisiaj przeważnie

w pozytywnych kontekstach i oznacza „rozmowę mającą na celu osiągnięcie porozumienia” (USIP), u jego źródła jednak leży słowo niebezpieczne, które potrafi zarówno tworzyć, jak i niszczyć.

Andrzej Wicher



BIBLIOGRAFIA Baran, B. (red.) (1991), *Filozofia dialogu*, Kraków. | Legutko, R. (2013), *Spór Sokratesa z demokracją był głęboki i zasadniczy*. Wstęp do najnowszej książki Ryszarda Legutki, http://rebelya.pl/post/4139/spor-sokratesa-z-demokracja-by-geboki-i-zasadni [dostęp: 12.11.2016]. | Platon (1993), *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Warszawa. | Skeat, W. W. (1993), *The Concise Dictionary of English Etymology*, Ware.

DRAMAT

Gdy ktoś szybko idzie, mówi w języku potocznym, że drałuje. Polski czasownik „drałować” znaczeniowo i brzmieniowo jest bliski greckiemu czasownikowi δράω (*dráo*), ‘działam’, ‘jestem zajęty’. Od tego czasownika pochodzi grecki rzeczownik δράμα (*dráma*), czyli działanie w ogóle i działanie sceniczne. Dramat, obok liryki i epiki, to trzeci podstawowy rodzaj literacki, najmocniej odwołujący się do aktywności fizycznej, do opowiadania ciałem. W odróżnianiu dramatu od liryki czy epiki chodzi więc nie tylko o to, że w dramacie dominuje dialog, jak się zazwyczaj utrzymuje, lecz także o to, że w dramacie podstawą jest ruch ciała. Dotyczy to zarówno tragedii, jak i komedii. Greckie słowo *theáomai* (theáomai) ‘przyglądać się’, od którego pochodzi nazwa teatru (miejsca, w którym się przede wszystkim patrzy), potwierdza fakt, iż dramat był głównie do oglądania, a wzrokiem śledzi się obiekty w ruchu.

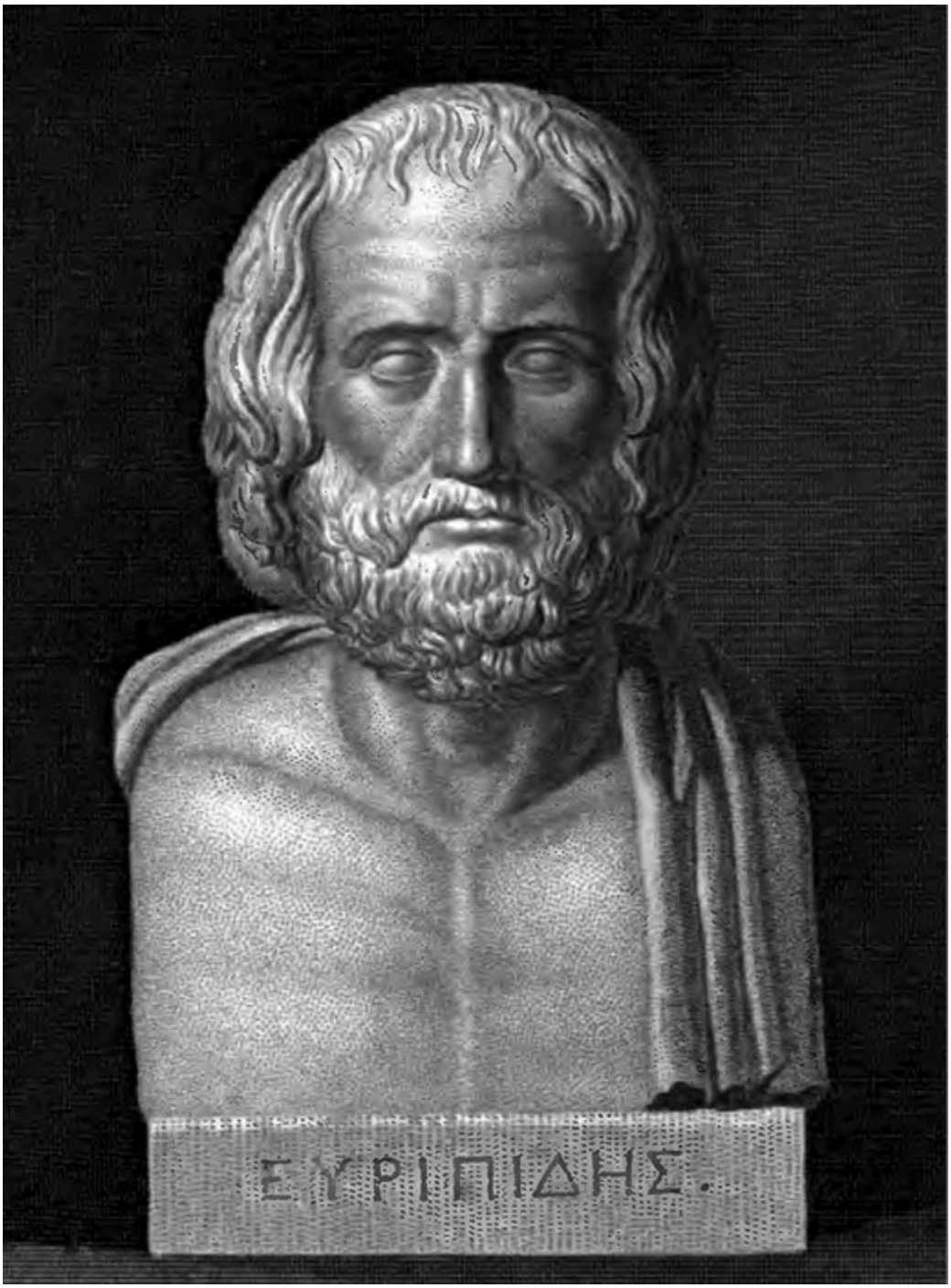
43

Znawca dramatu antycznego Albin Lesky, który nie był entuzjastą etnologicznego sposobu myślenia o początkach dramatu, stwierdza jednak: „Tak w Grecji, jak i na innych terenach, początki obu gatunków dramatycznych [tragedii i komedii – Z. K.] wiodą do tradycji prymitywnych tańców, poprzez które człowiek próbował chronić się przed demonami lub zaskarbić sobie ich łaskawość".

Praelementem dramatu jest maska. Człowiek w masce (aktor bądź chórzysta) naśladował demona, przebierał się za niego, aby doświadczyć jego mocy tudzież ją przezwyciężyć. Uważa się, że wynalazcą maski teatralnej w Grecji był Tespis, ale tradycja maski zapewne jest o wiele starsza. Również dytyramb nowoattycki przyczynił się do powstania sztuki dramatycznej, ponieważ „wyzwolił dionizyjskość z klasycznych form i zsekularyzował pieśń" (Lesky).

Istniały różne gatunki dramatu: b i b l i j n y (na scenie opowieści i postacie ze Starego Testamentu, ale bez nawiązań do chrześcijańskiej liturgii); h i s t o r y c z n y (najczęściej przedstawienie odwołuje się do wydarzeń z historii narodowej); g r o t e s k o w y (związany z teatrem absurdu); l i t u r g i c z n y (przedstawienia nawiązują do liturgii katolickiej); m u z y c z n y (*drama per musica*, do XVIII w. opera, od czasów Glucka osobny gatunek, dzieło synkretyczne w koncepcji Richarda Wagnera); s a t y r o w y (gatunek antyczny, przedstawienie pogodne, a nawet wesołe, na bazie mitu, z chórem satyrów; ostatnia część tetralogii w agonie tragediopisarskim w Atenach); m i e s z c z a ń s k i (rozwinął się pod koniec XVIII w. w opozycji do tragedii klasycystycznej, adresowany do publiczności mieszczańskiej kształtującej się coraz wyraźniej po rewolucji przemysłowej); n i e s c e n i c z n y (dramat do czytania); dramat l u d o w y (*commedia dell'arte*, jasełka, komedia rybałtowska); p o e t y c k i (w opozycji do dramatu realistycznego i naturalistycznego; można by ten gatunek dramatu nazwać symbolicznym bądź metaforycznym); r o m a n t y c z n y (nawiązujący do Szekspira w dobie romantyzmu).
Myląca jest nazwa jeszcze jednego gatunku dramatu: „dramat właściwy", czyli dramat obyczajowo-psychologiczny, który rozwinął się w XIX w. z dramatu mieszczańskiego. Może nazywa się tak dlatego, że do dzisiaj jest to dominująca forma dramatu w repertuarach teatralnych? „Teocentryczny dramat wieków średnich oraz epoki rozkwitu w Hiszpanii odrodził się w naszych czasach [jako] Hofmannsthal", pisał Ernst Robert Curtius w 1948 r., próbując dać nazwę dramatowi alegorycznemu.
Richard Schechner definiuje pojęcie „dramat" jako „tekst sztuki", natomiast Eli Rozik mówi o „świecie przedstawionym oraz regułach, które go tworzą". Dzisiejszej estetyce dramatu w rozmaitych praktykach artystycznych (zjawiska metateatralne i metadramatyczne) towarzyszy Derridiańskie rozsunięcie. „Dramat ze wszystkich gatunków najbardziej sprzyja fragmentaryzacji, a ta z kolei zwraca uwagę na przestrzenie pomiędzy, jest domeną wszelkich łączeń, cięć, ujęć i montaży. Ułatwia rozrzucanie scen, przemieszczanie aktów, rozpad komentarzy. Szczeliny te nie są tylko miejscami pustymi, ale wyraźnym składnikiem zarówno samego dzieła, jak i programu tekstu interpretacji" (Krajewska). Dopiero po rozsunięciu, nie tylko kurtyny, coś widać. W polskim dramacie mistrzem rozsunięcia i pozostawania w dylematach podwójności był

Tadeusz Różewicz. To on, jak twierdzi Anna Krajewska, „wychyla się ku definicji dramatu przypisującej mu charakter trwałego elementu bytu”.



Dramat to także sposób namysłu w filozofii dialogu (Martin Buber, Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig, Emmanuel Lévinas). Najciekawszą emanacją tego nurtu, a jednocześnie propozycją i najszerszą definicją dramatu jest traktat ks. Józefa Tischnera, który stawia sobie za cel głębokie zrozumienie, czym jest dramat: „Rozumieć dramat to zrozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną. Dokonując krok po kroku rozjaśnienia ludzkiej egzystencji jako egzystencji dramatycznej, przywracamy pojęciu dramatu właściwy sens".

„Drałujmyż", a nie tylko „deklamujmyż" – mówią aktorzy wychodzący na scenę i performerzy; poruszajmy się, żyjmy – mówią ludzie przechodzący z jednego dnia w drugi. Ale nikt nie wie, na jaką szczelinę padnie jego wzrok podczas spektaklu albo w drodze do pracy, bo „człowiek bierze udział w dramacie inaczej niż rzeczy znajdujące się na scenie" (Tischner).

Zbigniew Kadłubek

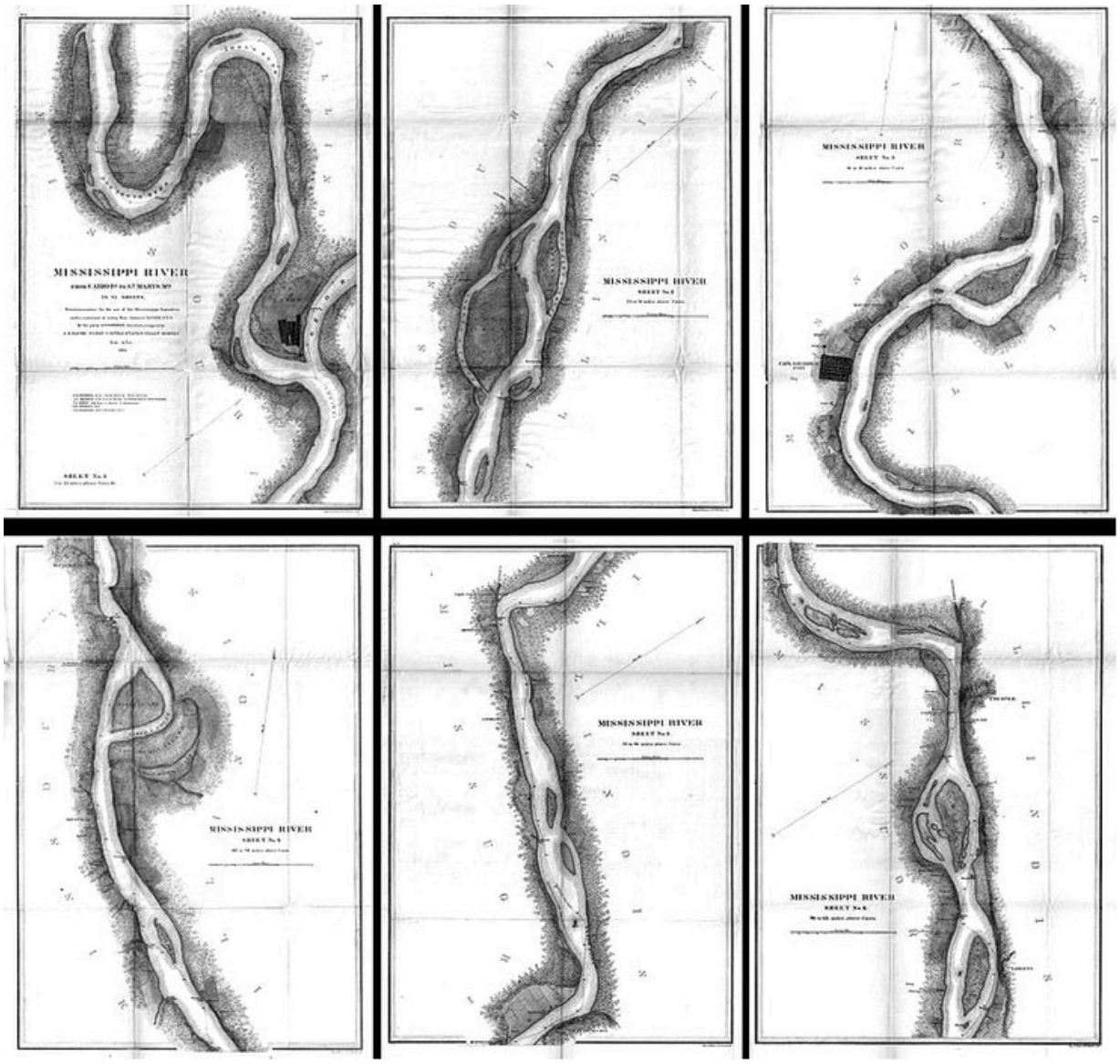
BIBLIOGRAFIA Curtius, E. R. (1997), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków. | Krajewska, A. (2005), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań. | Lesky, A. (2006), *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków. | *O dramacie* (1993), red. E. Udalska, Warszawa. | Rozik, E. (2011), *Korzenie teatru*, przeł. M. Lachman, Warszawa. | Schechner, R. (1988), *Performance Theory*, New York and London. | Tischner, J. (2012), *Filozofia dramatu*, Kraków.

DYGRESJA

Dygresja (z łac. *digressio*) jest częścią mowy publicznej lub tekstu literackiego, należącą do trybu opowiedzenia (*narratio*) i aktualizacji opowiadania lub innego sposobu przedstawienia tematu, jak to się dzieje w poezji lub podczas wykładu. Każda mowa, każdy tekst – wedle Arystotelesa i Kwintyliana – muszą być skończone, to znaczy mieć początek, środek i koniec. Troisty układ i zasady jego kompozycji wewnętrznej należą do *dispositio,* czyli do ustalonego porządku przedstawienia tematu. Porządek ten związany jest z *inventio,* z planem wypowiedzi indywidualnej, twórczo korzystającej z wyobraźni, stanu emocjonalnego, charakteru i wiedzy mówcy lub autora. Tak czy inaczej, dygresja – ujmowana najczęściej jako odstępstwo od toku narracji, wprowadzenie luźno związanych z tematem wątków (lub wątków i tematów niezależnych od tematu narracji) – jest również częścią narracji i wcale nie świadczy o jej nieciągłości. Może być częścią scalającą *narratio* jako parabaza autora, kiedy jego dzieło ma cel w autoreprezentacji, jako ujawnienie literackiego (tj. należącego do sztuki) porządku dzieła, jako ekfraza, kiedy opowiadana treść staje się podstawą komunikacji autora z odbiorcą. Definiowanie dygresji jako „odstępstwa" lub „aberracji" jest w zasadzie pozbawione sensu, ponieważ może być ona fakultatywnym składnikiem jakiejkolwiek części wypowiedzi: *narratio, dispositio* i *inventio*. Może wynikać z wszystkich składników tekstu lub mowy i jest łącznikiem tych części. Dygresja wprowadza do tekstu również szczególnego rodzaju powtarzalność schematu, niejako go rytmizuje, ponieważ każdy jej początek odpowiada początkowi całego dzieła. W tym sensie dygresja jest „początkiem opowieści" (*initium*), który za każdym razem odnawia źródłowy akt tworzenia. Choć narusza porządek przyczynowego następstwa narracji (a więc układ ciągłości wynikowej akcji lub narracji), to jednak konstytuuje rzeczowy przebieg narracji, czyniąc z niej wyjątkową i niezastąpioną przez inne narracje wypowiedź. Kwintylian nie bez głębokiego namysłu nad tym zagadnieniem nazwał właśnie Homera mistrzem dygresji.

Dygresja, powiada rzymski retor, powinna sprawiać odbiorcy (słuchaczowi) przyjemność, harmonijnie wracać do przewodniego tematu, czasem przyjmować funkcje konkluzji lub puenty. Zastosowanie dygresji

prowadzi do otwarcia dzieła, do uzyskania efektu nieskończoności wyprowadzanej ze skończonej i dobrze zbudowanej narracji. Ta epideiktyczna siła dygresji sprawia, że stanowi ona podstawową zasadę ironii, antyfrazy, alegorii, a nawet tak złożonych form, jak parabola, palinodia czy parafraza. Dzięki dygresji mowa staje się dwutematyczna: t e m a t (rzeczowy przedmiot narracji) jest prowadzony równolegle z r e m a t e m – planem określającym sposób przeprowadzania tego tematu. Stąd zapewne wynika poczucie obcości dygresji w świecie narratora i samej narracji, które nie jest przecież konstytutywne dla samej figury, lecz należy do dyspozycji (*inventio* i *elocutio*) oraz do przestrzeni odbiorcy dzieła, do jego schematów recepcji i emocji. W konsekwencji podkreślanie „wyobcowującej" temat funkcji dygresji doprowadziło do jej ujmowania jako zamierzonego zaburzenia spójności tekstu, zniszczenia układu określonej perspektywy narracji, „rwania osnowy", wreszcie – powstania tzw. „gatunków mieszanych" (występująca w tej nazwie konfuzja terminów pojawia się właśnie wtedy, gdy żywioł dygresyjny ma „zmącić" czystość topologiczną utworu, jak dzieje się to w wypadku poematu heroikomicznego, ironicznego dramatu, a także dramatu romantycznego). Dygresja jako figura należy do form pozagenologicznych, jest bowiem retoryczną metodą przejścia z narracji trzecioosobowej na pierwszoosobową, niezależnie od tego, czy przedmiotem narracji jest świat widziany przez postać lub narratora wykreowanego przez autora. Dygresja jest zawsze osobista, to znaczy przywraca zobiektywizowanemu tekstowi jego pierwotny autorski, indywidualny i niepowtarzalny charakter.



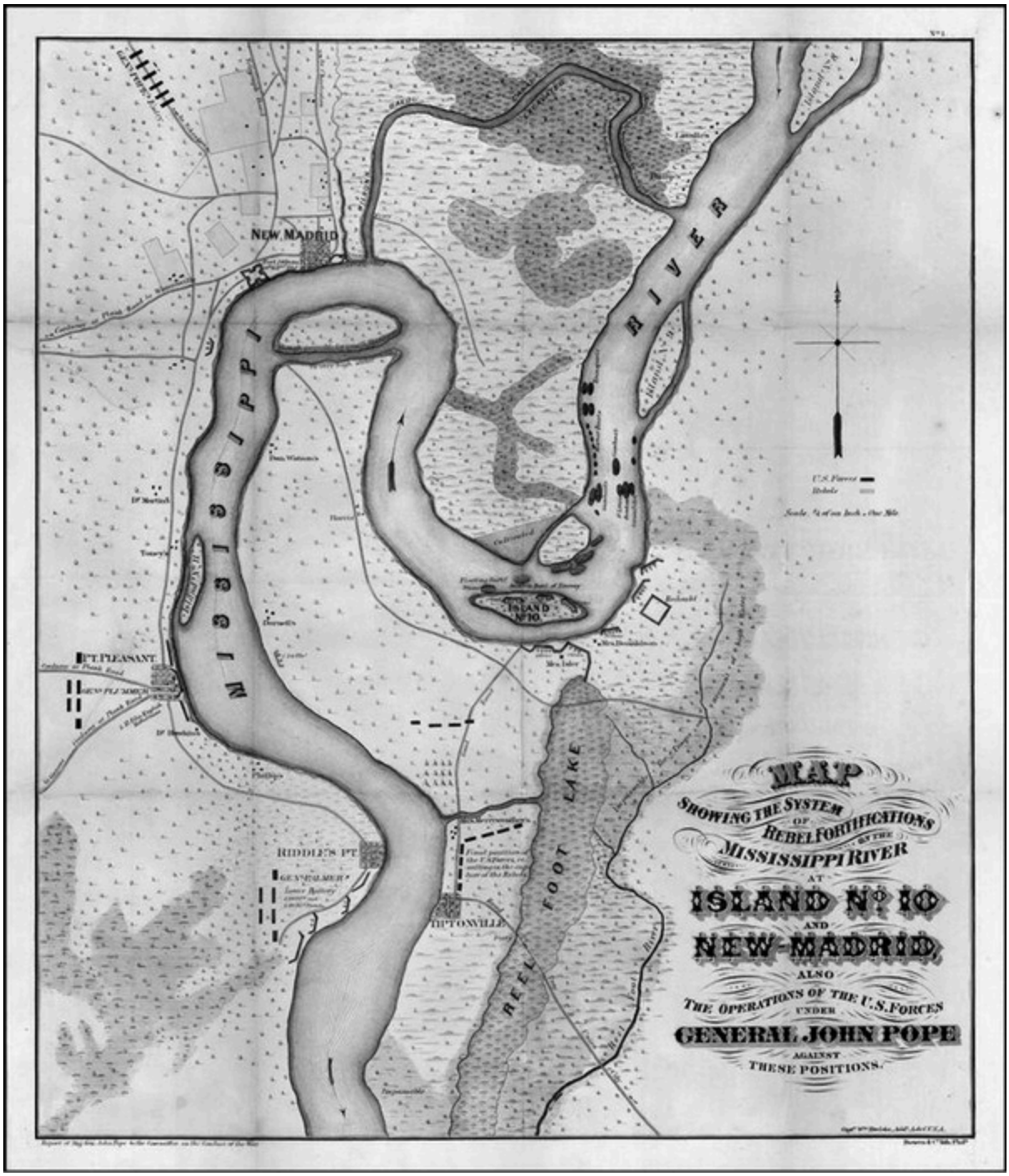
45

Najdawniejszą postacią dygresji w tekście literackim jest, jak sądzę, interlacja, a więc takie rozgałęzienie narracji, w którym postać (np. bohater) wprowadzona przez narratora zyskuje rangę niezależnego opowiadacza, który w dodatku może się ujawnić jako przeciwnik narratora. Schematy te znane są z epiki arabskiej (kompozycje ramowe i szkatułkowe), z romansu średniowiecznego (różne wersje legendy o Tristanie i Izoldzie, *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera), z satyrycznych narracji Petroniusza i satyr menippejskich. Istnieją również

przykłady dygresji w liryce (jak w sonetach Szekspira i pieśniach Anakreonta), lecz właśnie tam dygresja wprowadza obcą liryce narrację. Jednym z ważniejszych dzieł, w których oprócz poetyki immanentnej dygresji pojawia się także jej poetyka sformułowana, jest powieść Laurence'a Sterne'a *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*, która pomyślana została jako „praca progresywna i dygresyjna zarazem". W ogromnych przestrzeniach literatury dygresyjnej znakomite miejsce zajmują *Beniowski* oraz *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego, choć trzeba przyznać, że w twórczości tego poety dygresyjna dyspozycja jest obecna w jego myśli nieustannie. Inny rodzaj dygresji, opartej na przyjmowaniu postawy naukowej i wyjaśniającej, preferował Cyprian Kamil Norwid – np. w *Rzeczy o wolności słowa*. Dygresja jest tu uwyraźnieniem punktu widzenia poety, aktualizacją tematów, po które sięgał do odległych kultur. Gest semantyczny Norwida jest jednak genealogiczny. W planie ważnej dla wyostrzenia etymologii łacińskiego *digressio*, słowa pochodzącego od czasownika *digredii* – 'odstąpić', 'odejść', 'zboczyć', pojawia się również inna wykładnia: dygresja oznacza 'odpływ morza', które przecież ciągle pozostaje tym samym morzem. Stan jednoczesnego zatrzymania istoty rzeczy i chwilowego od niej odejścia w sposób obrazowy wyjaśnia istotę dygresji. Takie słowa, jak „transgresja", „agresja" „progresja", ujawniają powinowactwo z „dygresją", ale jest to powinowactwo nie tyle semantyczne, ile strukturalne, związane ze schematem naporu i wycofania. I choć dygresja sprawia wrażenie, że jest manifestacją wolności autora lub mówcy, to przecież, będąc tropem retorycznym, jest figurą iluzji, a nawet zasadą gry.

Włodzimierz Szturc

BIBLIOGRAFIA Alleman, B. (1955), *Reallexicon der deutschen Litteraturgeschichte*, Berlin. | De Man, P. (1984), *The rhetoric of Romanticism*, New York. | Kawyn, S. (1976), *Studia i szkice*, wstęp. A. Hutnikiewicz, Kraków. | Lanham, R. A. (1968), *A Handbook of Rhetorical Terms*, Berkeley – Los Angeles. | Lichański, J. Z. (1996), *Co to jest retoryka?*, Kraków. | Morier, H. (1961), *Dictionnaire de poétique et de la rhétorique*, Paris. | Potts, L. J. (1953), *Aristotle on the Art of Fiction: An English translation of Aristotle's „Poetics" with an Introductory Essay and Explanatory Notes*, Cambridge. | Szturc, W. (1992), *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa. | Treugutt, S. (1964), *„Beniowski". Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa.


MAP
SHOWING THE SYSTEM OF REBEL FORTIFICATIONS ON THE MISSISSIPPI RIVER AT
ISLAND Nº 10
AND
NEW-MADRID,
ALSO
THE OPERATIONS OF THE U.S. FORCES UNDER
GENERAL JOHN POPE
AGAINST
THESE POSITIONS.
NEW MADRID
PT. PLEASANT
RIDDLE'S PT
TIPTONVILLE
ISLAND Nº 10
REELFOOT LAKE
MISSISSIPPI RIVER

E

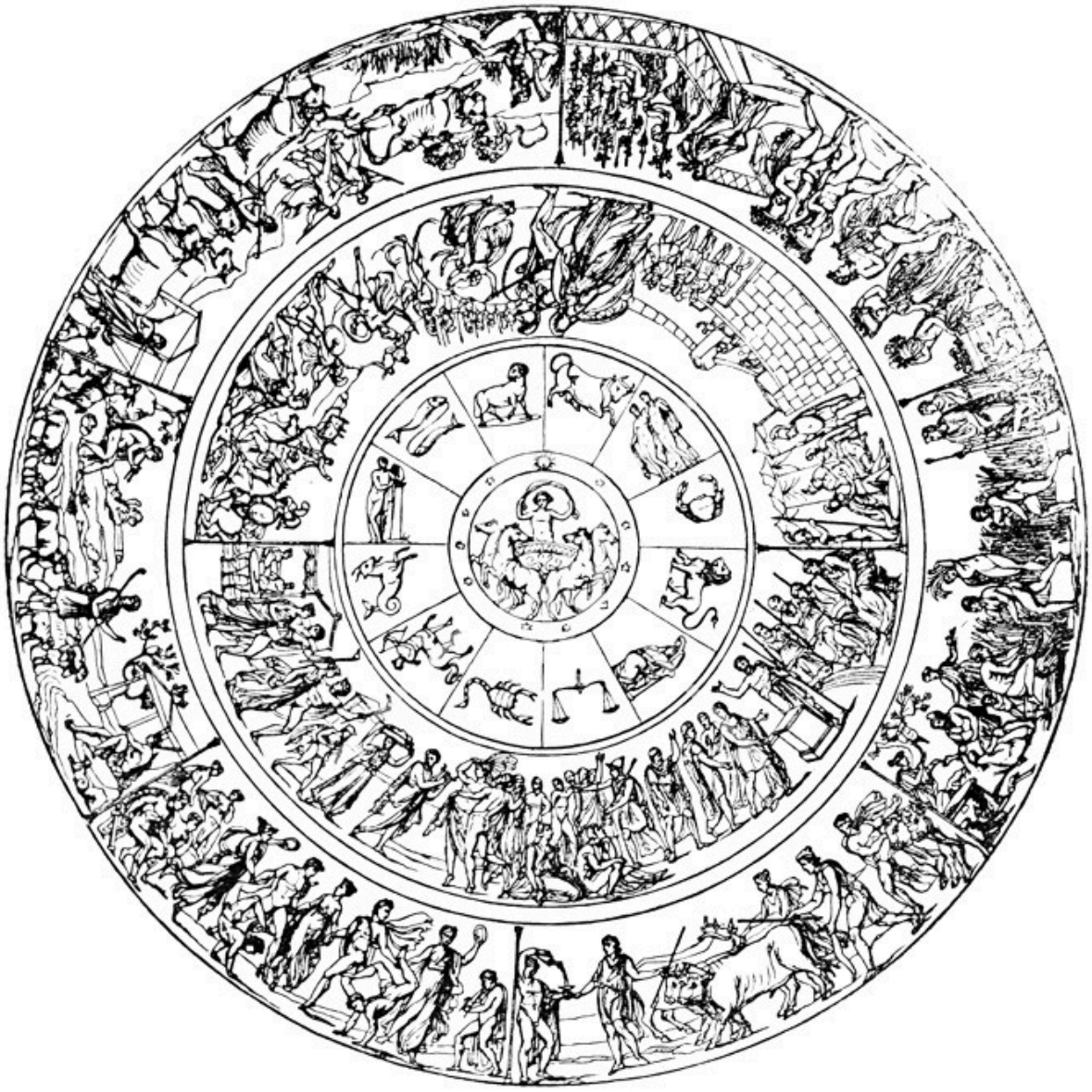
EKFRAZA

Pochodzi od greckiego ἔκφρασις (*ékphrasis*) ‘dokładny opis’. Wywodzi się z retoryki, a punktem wyjścia jest koncepcja Arystotelesa (Adam). W jego *Retoryce* ta kategoria pojawia się razem z pojęciem *evidentia*, opracowanym później przez takich autorów, jak Longin, Cyceron i Kwintylian, dla których *evidentia* oznaczała unaocznienie faktów, wywołanie w słuchaczu żywych emocji. Zgodnie z ustaleniami filologii klasycznej termin ἔκφρασις (*ékphrasis*) wywodzi się od czasownika φράζω (*phrádzo*) o bardzo bogatej semantyce, może bowiem oznaczać: ‘zwracam uwagę na coś’, ‘pokazuję’, ‘wyjaśniam’, ‘poddaję myśl’, ‘rozważam’, ‘przypuszczam’, ‘spostrzegam’. Dodanie prefiksu ἔκ- (*ék-*) sprawia, że w odniesieniu do opisu obrazu słowo może oznaczać ‘wypowiadanie się na temat obrazu’, ‘wywodzenie czegoś z obrazu’ (Popowski). Pojęcie ἔκφρασις (*ékphrasis*) zostało połączone z opisem w I w. n.e. przez aleksandryjskiego retora Aeliusa Theona; wtedy wiązano je z czasownikiem ἐκφράζω (*ékphradzo*), czyli ‘pokazuję coś szczegółowo’, ale też ‘opowiadam, opisuję, upiększam słowami’. To właśnie Theon zwrócił uwagę na słynny opis tarczy Achillesa w *Iliadzie* Homera i zapoczątkował tym samym bogatą tradycję gatunku.

Znaczenie ‘opisywać’ przylgnęło ściśle do czasownika ἐκφράζω (*ékphradzo*) w II w. n.e. To Hermogenes uznawał ἔκφρασις (*ékphrasis*) za taką wypowiedź, która sprawia, że rzecz staje się ἐναργής (*enargés*) ‘widzialna’, ‘widoczna’, ‘jawna’, jak gdyby żywa. U Hermogenesa chodzi o zasadniczą kwestię – przemienienie słuchaczy lub czytelników w widzów.

Historia ekfrazy jako odrębnego gatunku sięga połowy II w. n.e., kiedy to sofista Nikostratos z Macedonii stworzyć miał ich zbiór, niestety zaginiony (Popowski). Pierwszym zachowanym dziełem o takim charakterze są *Obrazy* (Εἰκόνες, *Eikónes*) Filostrata Starszego. Jego periegezy (rodzaj przewodnika po dziełach sztuki), poświęcone neapolitańskiej pinakotece, wyznaczyły początek ekfrazie.

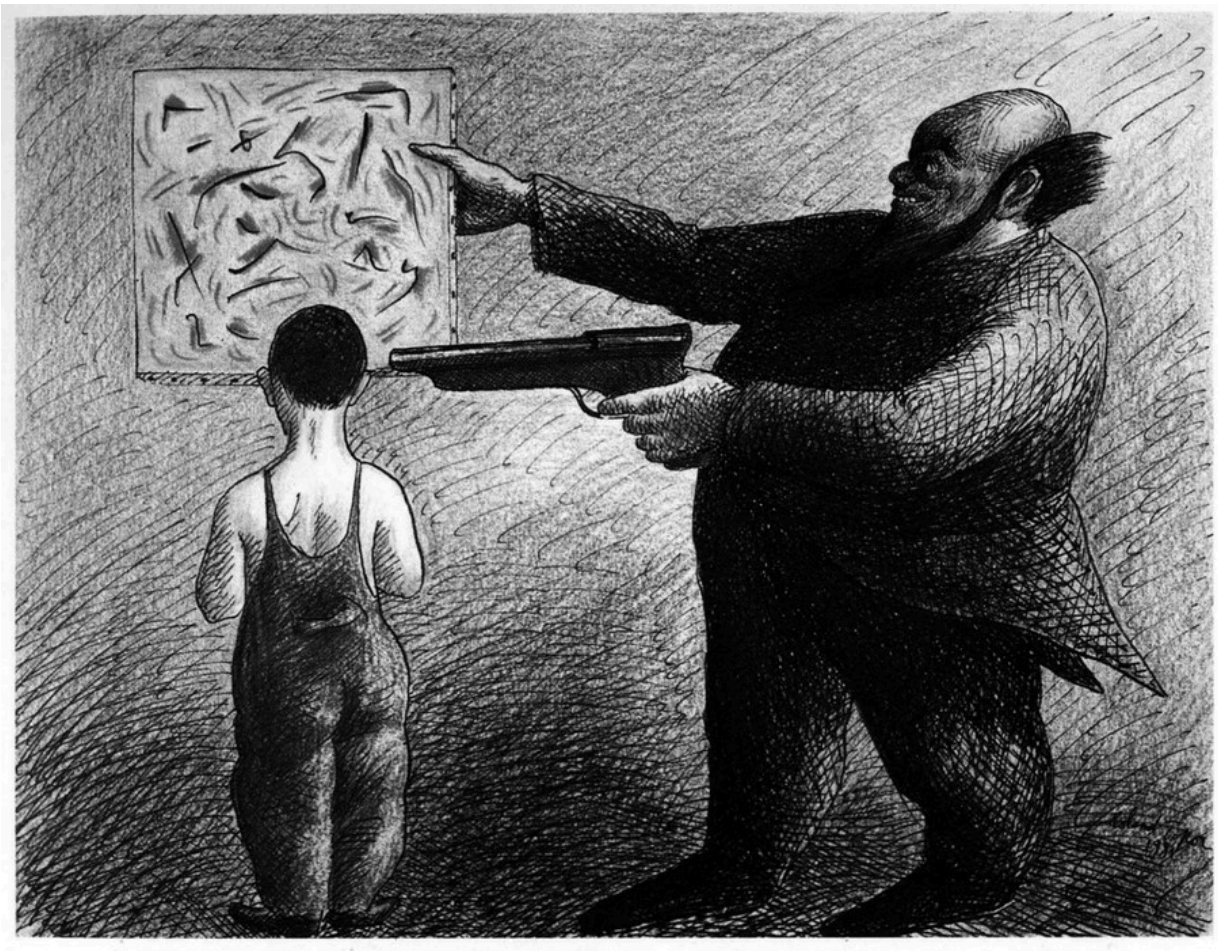
Ekfraza zrodziła się w okresie drugiej sofistyki, tzn. w chwili gdy filozofia zaczęła podkreślać siłę słowa (Bertho). Od tego momentu toczy się rywalizacja pomiędzy artystami i pisarzami, a słowo pisane chce przewyższyć malarstwo. Ten konflikt utrzymywał się przez całe stulecia, choć dziś podobne spory należą już do rzadkości. Jako gatunek literacki może oznaczać zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wyjaśnianie, poddawanie myśli na temat obrazu, wykrywanie czegoś na obrazie (Popowski). Bez względu na wieloznaczność terminu wszelkie jego odmiany wiążą się z koegzystencją (rzeczywistą lub wirtualną) obrazu i tekstu, czy też oscylacją znaczeń pomiędzy nimi (Nancy).
Do teorii literatury *ékphrasis* przeniknęła z retoryki, gdzie sklasyfikowano ją pedantycznie jako „figurę makrostrukturalną drugiego poziomu" (Aquien, Molinié). O karierze tego pojęcia można mówić w latach 80. i 90. ubiegłego stulecia, kiedy znalazło się w samym centrum rozważań dotyczących reprezentacji w dziełach literackich, a zarazem stało jednym z najważniejszych pojęć *Visual Studies*. Odtąd ekfraza postrzegana jest nie tylko jako gatunek wypowiedzi (forma opisu), lecz także jako „werbalna reprezentacja reprezentacji graficznej lub wizualnej" (Heffernan). Jako „reprezentacja reprezentacji" wiąże się z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę.
Ekfraza, zwłaszcza w literaturze współczesnej, nie ogranicza się zatem do naśladownictwa czy odzwierciedlania przedmiotu za pomocą słowa. Uobecnienie jakiegoś dzieła sztuki prowadzi do powstania autonomicznego utworu literackiego, w którym znać piętno autora, jego charakterystyczny styl. Przedstawiając przedmiot w tekstach literackich, ekfraza na pierwszy plan wysuwa jednak sam sposób jego przedstawienia (Markowski).



47

Nic dziwnego, że *ékphrasis* zajmuje ważne miejsce w dyskusjach dotyczących podziału sztuk na n a t u r a l n e (malarstwo, rzeźba, architektura, fotografia) i n i e n a t u r a l n e (poezja, konwencja, sztuczność), w których uznawana jest za nienaturalny znak znaku naturalnego. Ekfrazami bywają wiersze, fragmenty prozy lub dramatu, ale zawsze pojawiają się wyraźne oznaki odnoszące się do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej lub

muzycznej; często tekst literacki jest zatytułowany tak samo jak dzieło sztuki lub tytuł dzieła pojawia się w podtytule tekstu, albo też w samym tekście. Bywa, że to nazwisko artysty obecne jest w tytule, podtytule albo w tekście dzieła literackiego. Innym jeszcze wyznacznikiem są elementy opisu umieszczone wewnątrz tekstu literackiego, układające się w zbiór śladów pozwalających bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym artefaktem. Często dzieje się tak, że pisarze wybierają z obrazu elementy, które czytelnik ma zobaczyć. Współczesna literatura nie jest skoncentrowana na całościowym opisie dzieła, podobnie jak doświadczenie wizualne bywa oparte na niepełnym oglądzie dzieła, nawet na pojedynczym spojrzeniu (Lacan). Obraz i zawarte w nim znaki stymulują wyobraźnię i pozwalają pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Aspekt subiektywny jest istotny, bo ekfraza oddaje doświadczenie człowieka oglądającego dzieło, opis zostaje niejako podyktowany przez widza-autora (Riffaterre). Ekfraza literacka wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nigdy nie imituje za pomocą środków językowych barw, kresek czy kształtów zawartych w dziele, ale koncentruje się na jego reprezentacji. Jest to taki rodzaj przedstawienia, w którym kładzie się nacisk na specyfikę ekfrazy, na właściwe jej tropy – w ten sposób sama ekfraza staje się „hiperznakiem" (*hypersign*) ukrytego w wierszu znaczenia (Riffaterre). Jej wartość nie polega bowiem na wiernym odtwarzaniu obrazu. Preferuje natomiast epitety określające doświadczenie wizualne, metafory somatyczne, metonimie, wyliczenia, porównania, polisyndeton. W partiach narracyjnych dominuje czas teraźniejszy (opowiadanie unaoczniające). Ekfrazom nierzadko towarzyszy „auratyczność" – tym neologizmem, utworzonym od „aury", Walter Benjamin określał splot oryginalności, autentyczności i niepowtarzalności. Pożądana jest także ekstatyczność, za którą kryje się intensywne pragnienie uobecnienia jakiegoś przedmiotu wizualnego (Mitchell).



48

W tekstach współczesnych ekfrazy stanowią najczęściej rodzaj „zaszczepienia wizualnego" (Dziadek), od którego zaczyna się swobodna narracja, wariacja na temat danego dzieła czy też jego interpretacja. Nowoczesne ekfrazy „atakują statyczną *ékphrasis*" (Davidson), przedstawiony przedmiot traci stabilność i wymyka się opisowi. Doszło nawet do tego, że dzisiejsi pisarze, świadomi ograniczeń sztuki przedstawiania, stronią od tradycyjnych form opisu, ograniczając się do migotliwych przywołań dzieła sztuki. Ale co będzie dalej, jak opisywać bez opisu?

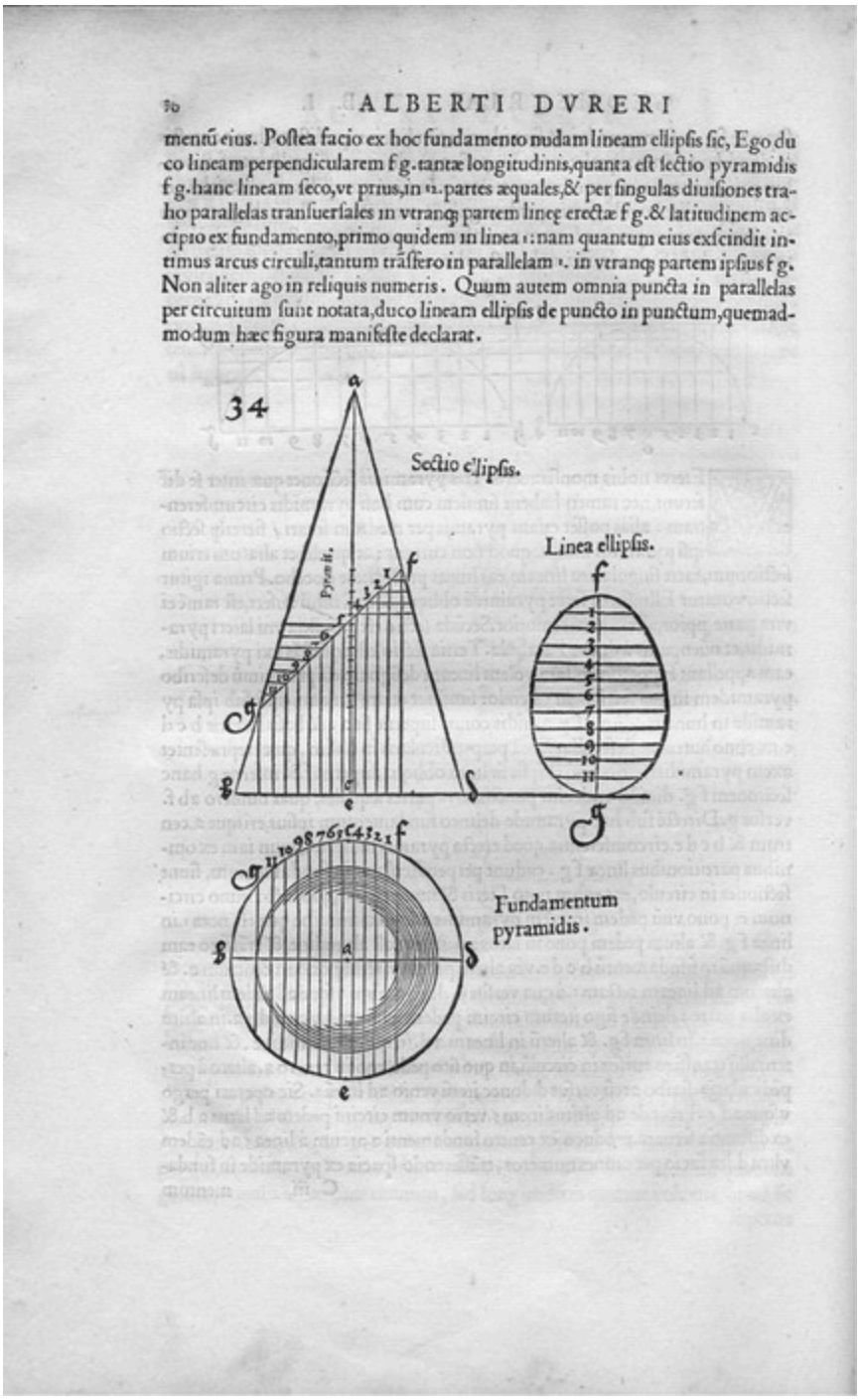
Adam Dziadek

BIBLIOGRAFIA Adam, J. M. (1993), *La description*, Paris. | Aquien, M., Molinié, G. (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris. | Bertho, S. (1998), *Les ancienes et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust*, „Revue de Littérature Comparé", no. 1. | Davidson, M. (1991), *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, przeł. S. Mróz, A. Warmiński, w: *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków. | Dziadek, A. (2004), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice. | Heffernan, J. A. W. (1991), *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History", vol. 22, no. 2. | Lacan, J. (1973), *La schize de l'oeil et du regard*, w: *Le séminaire. Livre XII. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris. | Markowski, M. P. (1999), *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk. | Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago. | Nancy, J. L. (2004), *Au fond des images*, Paris. | Popowski, R. (2004), *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa. | Riffaterre, M. (1986), *Textuality. W. H. Auden's 'Musée des Beaux Arts'*, w: *Some Readers Reading*, ed. M. A. Caws, New York. | Riffaterre, M. (1994), *L'illusion d'ekphrasis*, w: *La Pensée de l'image. Signification dans le texte et dans la peinture*, ed. G. Mathieu-Castellani, Vincennes.

ELIPSA

Termin „elipsa” stosowany jest w rozmaitych dziedzinach: między innymi w geometrii, językoznawstwie, retoryce, stylistyce, estetyce, narratologii, genologii, teorii tekstu. W elipsie można zatem widzieć „metafigurę”, jak sugeruje Dorota Korwin-Piotrowska. Podobnie jak parabola i hiperbola, łączy ona nauki ścisłe z humanistycznymi. Wprawdzie definicja matematyczna, zakładająca, że elipsa to „krzywa płaska zamknięta, miejsce geometrycznych punktów, których suma odległości od dwóch punktów stałych (ognisk elipsy) jest stała i równa” (Kopaliński), wydaje się ekskluzywna, ale tak być nie musi. Jeśli wsłuchamy się w słowa Savero Sarduy i uznamy geometrię elipsy za „układ pozbawiony centrum, tworzony przez elementy dynamiczne, mające własność generowania form”, to znajdziemy wspólny mianownik dla wszystkich użyć: brak czegoś. Potwierdza tę intuicję etymologia: gr. ἔλλεψις (*élleipsis*) to właśnie ‘brak’, od ἐλλείπω (*elleípō*) – ‘zaniedbuję’, ‘zawieszam’, ‘omijam’, a w nim z kolei skrywa się λείπω (*leípō*) – ‘pozostawiam’, ‘opuszczam’.

Określający istotę elipsy brak często jednak oceniano negatywnie. Elipsa geometryczna w tradycji idealistycznej traktowana była jako gorsza siostra doskonałego koła. Gdy Johannes Kepler odkrył, że orbitą planet jest właśnie ona, próbował zaprzeczyć wynikom wieloletniej obserwacji, nie chciał bowiem się zgodzić na tę zdegradowaną figurę.



ALBERTI DVRERI

mentū eius. Postea facio ex hoc fundamento nudam lineam ellipsis sic, Ego duco lineam perpendicularem f g. tantæ longitudinis, quanta est sectio pyramidis f g. hanc lineam seco, vt prius, in 11. partes æquales, & per singulas diuisiones traho parallelas transuersales in vtranq; partem lineę erectæ f g. & latitudinem accipio ex fundamento, primo quidem in linea 1: nam quantum eius exscindit intimus arcus circuli, tantum trāsfero in parallelam 1. in vtranq; partem ipsius f g. Non aliter ago in reliquis numeris. Quum autem omnia puncta in parallelas per circuitum sunt notata, duco lineam ellipsis de puncto in punctum, quemadmodum hæc figura manifeste declarat.

34

Sectio ellipsis.

Linea ellipsis.

Fundamentum pyramidis.

49

Podobną podejrzliwość zdradzają językoznawcy, skłonni uznać ją za błąd językowy. Ale wpisany w elipsę niedobór gramatyczny można potraktować pozytywnie, gdyż pominięcie składnika wypowiedzi – a tak najczęściej

bywa definiowana – pozwala uniknąć zbędnych słów. Zdanie: „Pójdę na zajęcia w poniedziałek, a ty we wtorek", w porównaniu z: „Pójdę na zajęcia w poniedziałek, a ty pójdziesz na zajęcia we wtorek", brzmi naturalniej. Toteż w tekstach literackich elipsa często służy stylizacji na język potoczny, jak w *Zawale* Mirona Białoszewskiego: „Drzwi pilnował chory o dwa łóżka ode mnie, ma skrzywienie i bóle kręgosłupa, podwójne widzenie".

Już Kwintylian zwracał uwagę, że celowo zastosowana elipsa może, a nawet powinna zaskakiwać: „Co do figur powstałych przez opuszczenie jakiegoś składnika, kryją one swój największy urok w zwięzłości i niezwykłości". W retoryce elipsa zaliczana jest do figur słów, powstałych przez detrakcję (pominięcie), przy czym uznaje się, że odbiorca potrafi odtworzyć wyeliminowany składnik. Takie ujęcie przyjmuje Aleksandra Okopień-Sławińska (STL), a także wielu językoznawców.

Lingwista Maciej Grochowski wskazuje, że interpolacja, czyli uzupełnienie przez adresata pominiętych wyrażeń (procedura umożliwiająca wykrycie elipsy), dokonywana jest dzięki odniesieniu wypowiedzi do sytuacji komunikacyjnej (elipsa pragmatyczna), schematu formalnosyntaktycznego (elipsa składniowa) lub modelu struktury treści (elipsa semantyczna). Co istotne, elipsa to nie 'efekt wypowiedzi, w której brakuje koniecznych słów' (jak w *Retoryce literackiej* Heinricha Lausberga), czy samo pominięcie (jak podaje STL), ale relacja między dwoma tekstami, oparta na „różnicy między cechami morficznymi tekstów" (ich długości) oraz „identyczności rozumienia komunikowanych przez nie informacji" (Grochowski). Ta definicja okazuje się jednak samobójcza. Wyprowadzone z niej konsekwencje – wymóg absolutnej tożsamości semantycznej komunikatu eliptycznego i pełnego, a także konieczność wskazania, czego nie ma w tekście – prowadzą do stwierdzenia, że elipsa jest pozornym zjawiskiem językowym (Grochowski).

W lingwistycznym rozumowaniu dominuje naoczne nastawienie na „czyste fakty", z czym polemizują literaturoznawcy. „Od wyników obserwacji – twierdzi Agata Stankowska – ważniejsze są odkrycia czynione nie przez oko, lecz przez mózg w polu oddziałujących na nas zdarzeń". Nie da się jednoznacznie przedstawić brakującego wyrażenia, gdyż obecne jest tylko potencjalnie; można jednak próbować interpretacji. Badaczka określa elipsę jako „byt możliwy do zaktualizowania", ponieważ charakteryzuje ją: potencjalność, przedstawieniowość (związek z „ja", które aktualizuje)

i nieautonomiczność (elipsa nie istnieje samodzielnie poza konkretnym tekstem, więc nie ulega powtórzeniu). Stankowska, wzorując się na twierdzeniu Newtona o oddziaływaniu ciał na odległość, sugeruje, że elipsa wytwarza silne „pole semantycznej grawitacji".

Do podobnych wniosków wcześniej doszedł Janusz Sławiński. Analizując język poetów Awangardy Krakowskiej, zaobserwował, że figura ta jest nie tylko sygnałem nieobecności składnika w porządku syntaktycznym, lecz także przejawem „międzysłowia". Oddalenie składniowe tworzy nowe stosunki między wyrazami, przybliża więc znaczenia, przyśpieszając równocześnie „reakcję metaforyczną". We fragmencie wiersza Juliana Przybosia *Cztery strony*: „Z nabitej sali, symfonią spadającej ku bramie jak pocisk / szamocę się bulwarami, oskrzydlony przez muzykę", brakuje elementu sensotwórczego. W sekwencji słów: „wychodzę (z sali) i szamocąc się, idę bulwarami", rozszerza się zakres czasownika „szamotać się", wzmacnia jego wieloznaczność. Nie dziwi więc, że figura ta często sprzyja innym (metaforze, metonimii, aposiopesis, asyndetonowi, syllepsis).

Lektura Przybosia pokazuje, że od czytelnika literatury wymaga się szczególnego wysiłku. Elipsa poetycka tym bowiem różni się od zwykłej, że nie poddaje się jednoznacznemu uzupełnieniu. Być może dlatego Jacques Derrida twierdzi, że nieprzetłumaczalny i jednocześnie wzywający do tłumaczenia poemat ze swej istoty jest eliptyczny, niezależnie od jego rzeczywistych rozmiarów. Tak działa „ekonomia pamięci" – mówi filozof – co ginie w przekładzie, i tak zostaje zapamiętane, bo cały wiersz trzeba „wziąć sobie do serca" (nauczyć się na pamięć). Elipsa – zwana również wyrzutnią – zachowuje się niczym wyrzutnia rakiet: wprawia w ruch, dynamizuje. Jan Brzękowski porównał ją do innego technicznego wynalazku. Poeci w budowie eliptycznej (poezja) widzą mknący pociąg, który w odróżnieniu od osobowego (proza), zatrzymuje się tylko na wybranych stacjach. Tak dzieje się w eliptycznym zdaniu z wiersza *Ten skrawek teraz* Krystyny Miłobędzkiej: „Jest że w przelocie ale / przelotem".

Elipsa została też doceniona przez narratologię. Roland Barthes dowodził, że „przestrzeń" między punktami zwrotnymi w opowiadaniu (funkcje rdzenne) można wypełnić katalizami, czyli funkcjami uzupełniającymi. Umiejętne gospodarowanie katalizami sprzyja „władzy eliptycznej", na przykład funkcja: „zjadł pożywne śniadanie" oszczędza czytelnikowi

szczegółów posiłku. A ponieważ – jak przekonywał Barthes – „łatwiej u r w a ć gest recytowany niż ukazywany", według niego literatura góruje nad filmem „mocą eliptyczną".

Co ciekawe, w prozie elipsa elipsie nierówna. Może być zarówno „mała", jak „wielka", jeśli zawierzyć rozróżnieniu Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk. „Mała elipsa" ma charakter czysto techniczny i ogranicza się do fragmentu tekstu. „Wielka" natomiast oznacza „przemilczenie nierozwiązalne, które polega na utajeniu – determinujących egzystencję bohaterów danego utworu – przyczynowych rozwiązań motywacyjnych między przedstawionymi zdarzeniami (i prowadzi nieuchronnie do przemilczeń dotyczących innych aspektów dzieła, takich zwłaszcza jak konstrukcja fabuły czy konstrukcja postaci)". Jest zatem chwytem artystycznym, który tworzy aurę tajemniczości, niesamowitości, oniryzmu (jak w powieści *Piknik pod Wiszącą Skałą* Joan Lindsay). Warto wspomnieć, że Zygmunt Freud zaliczał ją do retoryki snu. Niekiedy sygnalizuje również wyparcie. Mieke Bal zakłada, że to, co w narracji pominięte, może być ważne, lecz zostało usunięte na przykład ze względu na ból i przykrość, które wywołuje (kazus poczęcia dziecka przez panią Bovary). Elipsa to jakby egzorcyzm, stosowany w celach magicznych, do zaklinania przeszłości. Sarduy w tym kontekście powie o jej „kuglarskiej zręczności" uników.

Elipsa lubi mrok. Stankowska zauważa, że faworyzują ją epoki ciemne: barok, romantyzm, szeroko pojęty modernizm. Popularność tej figury, kojarzonej z „poetyką negatywną" i „retoryką milczenia", począwszy od XIX w., stale wzrasta. Dzieje się to na różnych poziomach – od drobiny składniowej po elipsę genologiczną (brak pełnej realizacji wzorca gatunkowego). I nie ogranicza się do komunikatów językowych, bo jak przypomina Ewa Szczęsna, eliptyczne bywają też przedstawienia wizualne (malarstwo), audiowizualne (film) czy interaktywne (internetowe). W każdym rodzaju sztuk wyrzutnia wymusza niespójność reguł łączenia, a zarazem spaja dzieło na wyższym poziomie. I tak ubytek okazuje się naddatkiem.

Ewelina Suszek

BIBLIOGRAFIA Bal, M. (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków. | Barthes, R. (2007), *Wstęp do analizy strukturalnej*

opowiadań, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków. | Białoszewski, M. (1977), *Zawał*, Warszawa. | Derrida, J. (1998), *Che cos'è la poesia?*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie", nr 11–12. | Grochowski, M. (1976), *Elipsa, kondensacja a interpretacja semantyczna*, „Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunesis", z. 24. | Grochowski, M. (1976), *O pojęciu elipsy*, „Pamiętnik Literacki", z. 1. | Korwin-Piotrowska, D. (2015), *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków. | Lacan, J. (1996), *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyńska, W. Grajewski, Warszawa. | Miłobędzka, K. (2006), *Zbierane 1960–2005*, Wrocław. | Pawłowska-Jądrzyk, B. (2011), *Uczta pod Wiszącą Skałą: metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa. | Przyboś, J. (1959), *Poezje zebrane*, Warszawa. | Sarduy, S. (1976), *Barok*, przeł. M. Walecka, „Literatura na Świecie", nr 9. | Sławiński, J. (1998), *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków. | Stankowska, A. (2001), *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie", nr 6. | Szczęsna, E. (2006), *Struktury myślenia literackiego a psychologia percepcji*, w: *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Warszawa.

EPEJSODION

Epejsodion (od gr. ἐπεισόδιος, *epeisódios*) to wtrącenie i wsunięcie. Wsuwa się dialog – jakby coś obcego – w śpiew chóru, gdyż grecki dramat miał przede wszystkim naturę chóralną. Epejsodion traktuje się w polszczyźnie jako rzeczownik rodzaju męskiego, choć starogrecki oryginał ἐπεισόδιον (*epeisódion*), należy do rodzaju nijakiego. Tę ostatnią cechę zachowuje odmiana w liczbie mnogiej: epejsodia.

Jako termin literacki pojawia się epejsodion po raz pierwszy w *Poetyce* Arystotelesa: „tworząca całość część tragedii pomiędzy tworzącymi całość pieśniami chóru". Przed Arystotelesem epejsodion spotykamy jedynie dwa razy w strzępach zaginionych komedii greckich: „Bez przerwy paplasz. Opisz go w *epeisódion*. Będzie śmieszny", czytamy we fragmencie *Butelki* Kratinosa, starszego kolegi Arystofanesa (V wiek p.n.e.; Kassel, Austin). Z kolei chór *Wielbiciela ofiar*, zaginionej komedii Metagenesa, zapowiada: „urozmaicam fabułę (*logos*) *epeisódion* po *epeisódion*, tak żeby podjąć publiczność wieloma nowymi przystawkami" (V/IV w. p.n.e., za: Kassel, Austin). Nie wiemy, w jakim dokładnie sensie termin ten pojawia się u ateńskich komediopisarzy. Być może mamy tu do czynienia z metateatralnym żonglowaniem terminami technicznymi antycznej dramaturgii.

Epejsodion nie jest jednak jedyną „partią dialogową" tragedii. Są nimi również prolog i eksodos. *Poetyka* opisuje je odpowiednio jako „tworzącą całość część tragedii poprzedzającą wejście chóru" oraz „tworzącą całość część tragedii, po której nie ma pieśni chóru" (Arystoteles). Jeśli więc strukturę tragedii opisać za pomocą aktów, to prolog odpowiadałby pierwszemu, eksodos zaś ostatniemu z nich – zwracał na to uwagę już w XVI w. Trissino (za: Abramowska). To, że Grecy dysponowali trzema różnymi kategoriami pojęciowymi na wyrażenie tego, co Rzymianie opisywali jednym terminem (akt), zdradza odmienną perspektywę postrzegania dramatu. Perspektywę, dla której punktem odniesienia nie jest budowana przez akty fabuła dramatyczna, lecz chór. To jego obecność na scenie odróżnia prolog od epejsodiów i epejsodia od eksodos. Dopiero gdy chór stracił na znaczeniu (IV w. p.n.e., tzw. „komedia średnia" i „nowa"), a później zanikł całkowicie (komedia rzymska), różnice między tymi trzema kategoriami przestały być odczuwane (Aichele). O aktach

słyszymy po raz pierwszy od rzymskich teoretyków literatury: w znanym powszechnie fragmencie *Listu do Pizonów* Horacy postulował, aby dramat miał ich nie więcej niż pięć (próżno szukać potwierdzenia tego postulatu w dramaturgicznej praktyce starożytnych Greków).

Skoro więc faktycznie epejsodion w swoim technicznym sensie tożsamy jest z aktem, to nie sposób uniknąć pytania, dlaczego kluczowe dla fabuły partie tragedii opisane zostały przez Greków pojęciem, którego sens wydaje się nie licować z ich dramaturgicznym znaczeniem. Dlaczego nazwano je „dodatkami", czy też „interludiami"? Dodatkami do czego? – chciałoby się zapytać. Najprostsza odpowiedź brzmi: do pieśni chóralnych. Ta teza wyłania się z niejasnych początków tragedii greckiej. Zarówno starożytni, jak i nowożytni uczeni w jednym są zgodni: tragedia wywodzi się z występów chóralnych. To chór i jego pieśni są jej genetycznym ośrodkiem (Sourvinou-Inwood; Taplin). Tym samym budowane wokół nich rudymenty fabuły dramatycznej początkowo miały charakter towarzyszącego im „dodatku", albo też oddzielającego je, dialogicznego „interludium". Z biegiem czasu jednak – zwłaszcza po rewolucyjnym dokonaniu Ajschylosa, który zwiększył liczbę aktorów dramatycznych do dwóch – tragiczne epejsodia zyskiwały na znaczeniu, rola chóru zaś ulegała ograniczeniu. Ostatecznie to właśnie jego pieśni stały się… interludium, występem muzycznym oddzielającym poszczególne akty, niezwiązanym w żaden sposób z fabułą dramatu, a nawet z żadną konkretną sztuką, lecz dołączanym do przedstawienia dopiero na etapie jego wykonania.

„Dodatek" to nie jedyny etymologiczny przodek dramaturgicznego epejsodionu. Pokrewny mu termin εἴσοδος (*eísodos*) oznacza wejście, rozumiane jako zarówno topograficzny bądź architektoniczny konkret, brama, drzwi, droga prowadząca do czegoś (np. w *Odysei* Homera, w *Dziejach* Herodota), jak też akt pojawienia się (np. u Ksenofonta w *Historii greckiej*). Rozszerzony o przedrostek ἐπι- (*epi-*), ἐπείσοδος (*epeísodos*) zyskuje nowe, zmodyfikowane znaczenie: to już „dodatkowe", albo też „nowe" wejście, „nowe" pojawienie się. „Starcy, widzę, że moje [nowe] przybycie (*epeísodos*) budzi w waszych oczach jakiś świeży lęk" – zwraca się Kreon do chóru w Sofoklesowym *Edypie w Kolonos*. Inaczej niż komedia („komedia stara"), tragedia grecka nie była gatunkiem, w którym często naruszano iluzję sceniczną, w związku z czym wypowiedź tę trudno jednoznacznie uznać za metateatralną aluzję. Jeśli jednak samo pojawienie

się aktora na scenie nazwane być mogło *epeisodos*, to niewykluczone, że ta część tragedii, która po nim następowała, opisywana była etymologicznie jako *epeisódion* (Gudeman; Aichele; Taplin).
Greckie *epeisodion* przeniknęło do języków nowożytnych jako epizod, osobliwie jednak bez pośrednictwa łaciny. Rzymianie nie zlatynizowali tego greckiego terminu technicznego, lecz konsekwentnie stosowali swój rodzimy odpowiednik, *actus*. Dopiero renesansowe przekłady Arystotelesowej *Poetyki* wprowadziły to pojęcie do ówczesnej łaciny jako *episodium* (Viperano; Minturno), choć niektórzy teoretycy okresu odrodzenia konsekwentnie stosowali grecki termin w greckim zapisie (np. Scaliger, za: Deitz, Vogt-Spira). Do polszczyzny (oraz innych języków nowożytnych) pojęcie to przeniknęło z francuskiego *épisode*. Najwcześniejsze jego zastosowanie odnotowane jest w kontekście słynnego „sporu o Cyda" w pierwszej połowie XVII w., a posługujący się nim prawodawcy klasycystycznej poetyki zaczerpnęli je bezpośrednio od Arystotelesa (np. Scudéry czy Chapelain, za: Civardi). Stosowali je znowu w tym greckim, szerszym znaczeniu: dodatku, wtrącenia – czyli epejsodionu jako włączenia.

W epejsodionie rozbrzmiewa ὁδός (*hodos*) – droga, a nie, jak niekiedy się przyjmuje, ᾠδή (*ōidé*) – pieśń. Z pozoru ta błędna etymologia ściślej wiąże epejsodion z technicznym sensem poetyckim, jaki spotykamy w *Poetyce* Arystotelesa (część dramatu między pieśniami chóru). Przymiotnik ὅδιος (*hodios*) wskazuje cechę charakteryzującą drogę (rozumianą jako podróż) i jej wszelkie właściwości. Hermes z tym właśnie przydomkiem (Hermes *hodios*) był opiekunem dróg i podróżnych (Hezychiusz), a utworzony od przymiotnika rzeczownik ὅδιον (*hodion*) oznaczał potrzebne na podróż wydatki (McCabe). Po dodaniu przedrostka εις- (*eis-*) (do) przymiotnik *hodios* zmienia już znaczenie: *eisodios* to tyle co wchodzący lub przybywający; za jego rzeczownikowym derywatem, *eisodioi*, kryją się goście (Stobajos), za innym zaś, *eisodion* – przychód (Mahaffy). Rozszerzony o kolejny przedrostek, *epi-* (na, ponadto), *epeisodios* po raz kolejny zmienia swój sens: już nie przybywający, lecz dodatkowy. Utworzony wreszcie od tego ostatniego przymiotnika rzeczownik, *epeisódion*, to po prostu dodatek, towarzyszący bardzo różnym zresztą kontekstom, nieodmiennie jednak kojarzony z przyjemnością. Wszak „dodatek" w literackim utworze to pojedynczy i zamknięty epizod, niekoniecznie związany z głównym wątkiem (znaczeniem tym posługuje się również w swojej *Poetyce* Arystoteles). Epeisodia komiczne zaś, które znamy z fragmentów Kratinosa i Metagenensa, to być może farsowe interludia, małe zamknięte epizody, w najlepszym wypadku luźno związane z fabułą komedii starej (Norwood; Olson). I wreszcie *epeisódion* „brzucha" lub „żołądka" γαστήρ (*gastér*) – po prostu deser (za: Kubiak).

Jan Kucharski

BIBLIOGRAFIA Abramowska, J. (1974), *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław. | Aichele, K. (1971), *Das Epeisodion*, w: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hrsg. W. Jens, München. | Arystoteles (1989), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław. | Civardi, J.-M. (2004), *La querelle du Cid: (1637–1638): édition critique intégrale*, Paris. | Deitz, L., Vogt-Spira, G. (1994–2011), *Julius Caesar Scaliger, Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert*, V. 1–6, Stuttgart. | Gudeman, A. (1934), Aristoteles, *Peri poïetikes, mit Einleitung, Text und Kommentar*, Berlin. | Hezychiusz [Hesychius] (1867), *Lexicon*, ed. M. Schmidt, Sumptibus Hermanni Dufftii (Libraria Maukiana). | Kassel, R., Austin, C. (2001–...), *Poetae Comici Graeci*, V. 1–8, Berlin. | Ksenofont (1966), *Historia grecka*, przeł. S. Hammer, W. Madyda, A. Rapaport i in., oprac. J.

Schnayder, Wrocław. | Kubiak, Z. (wybór) (1978), *Antologia palatyńska*, Warszawa. | Mahaffy, D. D. (1893), *The Flinders Petrie Papyri. Part II*, Dublin. | McCabe, D. F. (1991), *Magnesia Inscriptions. Texts and List*, Princeton [PHI CD #6]. | Minturno, S. (1556), *De poeta* [facsimile reprint: Münich 1970]. | Norwood, G. (1930), *'Episodes' in Old Comedy*, „Classical Philology", 25.3. | Olson, S. D. (2007), *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford. | Sourvinou-Inwood, Ch. (2005), *Greek Tragedy and Ritual*, w: *A Companion to Tragedy*, ed. R. Bushnell, Oxford–Malden. | Stobajos (1855–1856), *Iōannou Stobaiou Anthologion – Ioannis Stobæi Florilegium*, ed. T. Gaisford, vol. 1–4, Leipzig. | Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford. | Viperano, G. (1579), *De poetica libri tres* [facsimile reprint: Münich 1967].

EPITET

Greckie słowo ἐπίθετον (*epítheton*) to złączenie przyimka ἐπί (przy, obok) oraz słowa θετόν (*thetón*), które pochodzi od czasownika τίθημι (*títhemi* – ‘kładę’). Epitet oddaje zatem coś, co zostało położone przy czymś, albo coś, co dodajemy do czegoś innego. W łacinie jest podobnie: *appositum* oznacza do-łożony. Zaraniem epitetu były prawdopodobnie greckie kulty. Chcąc nazwać różne sposoby przejawiania się bóstwa, Grecy opatrywali imiona bogów epitetami. Zeus był nazywany „deszczowym” albo „zsyłającym deszcz”, gdy chciano podkreślić jego władzę nad chmurami; „błagalnym”, czyli ἱκέσιος (*hikésios*), gdy zwracano się do niego jako do obrońcy uchodźców; „miejskim”, gdy wskazywano jego związek z patronowaniem jakiejś *polis* (Burkert). W poematach homeryckich bogowie, ludzie, miasta, rzeczy mają przydzielone stałe epitety, które wiążą się ze szczególnymi ich cechami. Np. Odyseusz często jest nazywany πολύτροπος (*polýtropos*) z powodu pomysłowości oraz inwencji. Według Milmana Parry’ego i Alberta B. Lorda epitet należy do szczególnych cech kultury oralnej, w której powstały *Iliada* i *Odyseja,* a jej relikty jeszcze w II połowie XX w. można było zaobserwować na Bałkanach (Lord).

W kulturze pisma epitet stały nie był już koniecznością wymuszoną przez mnemotechniczny mechanizm, przetrwał jednak jako element tradycji. Nie znamy antycznego dzieła teoretycznego, które osobno zajmowałoby się epitetem, zwykle omawia się go razem z innymi problemami z zakresu retoryki i poetyki. Arystoteles zauważa szczególną rolę epitetów w poezji, odradza jednak ich nadużywanie w prozie. W *Retoryce* zwraca uwagę, że sztuczność stylu „wiąże się z użyciem długich, niestosownych do sytuacji lub częstych epitetów. O ile w poezji można powiedzieć np. «białe mleko» w prozie takie epitety są niestosowne, lub – używane zbyt często – wyraźnie wskazują, że proza zmieniła się w poezję”. W prozie epitety powinny być dodatkiem, sprawiać wrażenie wytworności, urozmaicać, być przyprawą potrawy, nie zaś samą potrawą. Podobnie Kwintylian daje poetom przywilej korzystania z mocy epitetów, także tych mających charakter pleonazmu, np. „białe zęby”, „przejrzyste wino”. Warto łączyć epitet z metaforą, by powstały takie związki, jak „żądza nieokiełznana” czy „fundamenty zbudowane na szaleństwie”. Stąd już tylko krok do

traktowania epitetu jako tropu. Tak dzieje się w wypadku związków wyrazowych „szpetne ubóstwo" i „żałosna starość" (Kwintylian).
Wyraźną zmianę estetycznego smaku przynosi dopiero barok. Maciej Kazimierz Sarbiewski zaleca wykorzystanie epitetów horacjańskich i tworzy ich katalog z jego utworów. Istotne okazuje się wykorzystywanie wzorców antycznych – szczególnie epitetów i metafor – w próbie tworzenia nowej poetyki, której celem jest zaskakiwanie odbiorców trafnością konceptu. Szczególną wartość przypisuje się dowcipowi (*argutia*) i puencie (*acutum*). Gdy Sarbiewski analizuje frazę Horacego *strenua nos exercet inertia* („energiczne nami porusza lenistwo"), analizuje bitwę epitetu z rzeczownikiem: „zwróć uwagę na pewien rodzaj epitetów, właściwy niemal tylko Horacemu, w którym toczy się zwykle – że się tak wyrażę – walka epitetu z rzeczownikiem. Mamy tu przykład dowcipu i puenty (*est haec argutiae et acuti species*). Jeśli bowiem jest lenistwo, jak może być energiczne, albo jeżeli energiczne, to jak lenistwo?". Jeszcze odważniej traktuje epitet – ośmielony przez poezję Giambattisty Mariniego – Jan Andrzej Morsztyn. Twórczość Morsztyna obfituje w przesunięcia semantyczne, paralogizmy i ekwiwokacje. Podobne harce logiczne wyczynia z epitetem, który wobec określanego przedmiotu tworzy kontrast, antytezę czy oksymoron, a czasem przeciwnie – staje się pleonazmem. Poeta wirtuoz potrafi zbudować z epitetów litanijny łańcuch, a może też powtarzać w kółko jeden i ten sam (np. „twardy" w wierszu *Do panny*).
To niewątpliwie rodzaj apogeum w polskich dziejach epitetu, choć dwa wieki później, w epoce Młodej Polski, myślenie o nim jeszcze bardziej się oddaliło od klasycyzmu, a łatwość jego użycia kojarzy się negatywnie z modernistyczną manierą. Prawomocne stało się wówczas stosowanie wielu przymiotników w oddawaniu charakteru jednego przedmiotu. W *Łące mistycznej* Kazimierza Przerwy-Tetmajera czytamy:

O cicha, jasna łąko, o zielona
łąko daleka,
ku tobie dusza smutna i zmęczona
z bagien i piaskowców posępnych ucieka
wśród jasnej, cichej, zieloności twojej
szukać spoczynku szukać niepamięci…

Rolą epitetu (w łące opisywanej czterema przymiotnikami) jest nie tyle malowanie przestrzeni i jej cech, co raczej pokazanie pragnień samego poety, który tęskni do ciszy i spokoju natury. Tę właściwość uchwycił Marian Stala: „Im dalszy jest epitet od kompleksu cech i ocen, przypisywanych zazwyczaj danemu przedmiotowi, im bardziej jest nacechowany, tym bardziej uwydatnia się proces narzucania określonej, wybranej strony czy aspektu przedmiotu. I tym silniej ujawnia się pozycja mówiącego podmiotu". Gdy przypomnimy sobie sposób wyrazu poezji klasycznej, która miała na celu ukazanie poprzez epitet cech rzeczy oraz ich uwydatnienie, uderzy nas fakt, że w poezji nowoczesnej już nie o rzeczy chodzi, lecz o mówiący podmiot. Cała zewnętrzność, z którą spotyka się artysta, nie jest korelatem jego świadomości wymagającym opisu, ale tym, co pozwala wydobyć na jaw wnętrze samego twórcy. Gdy poeta staje przed rzeczami, czeka na moment, kiedy rzeczy będą mówiły o nim, a nie on o rzeczach.

Łukasz Tomanek

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (1988), *Retoryka; Poetyka*, przeł. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa. | Bartol, K. (1999), *Liryka grecka: wybór tekstów i komentarz. Jamb i elegia*, Warszawa–Poznań. | Burkert, W. (2011), *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart. | Danielewicz, J. (1999), *Liryka grecka: wybór tekstów i komentarz. Melika*, Warszawa–Poznań. | Gostyńska, D. (1991), *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa. | Kwintylian, M. F. (2012), *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6 – XII*, przeł. S. Śnieżewski, Kraków. | Lord, A. B. (2010), *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa. | Parry, M. (1971), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry, Oxford. | Przerwa-Tetmajer, K. (1968), *Poezje wybrane*, oprac. i wstępem poprzedził J. Krzyżanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków. | Sarbiewski, M. K. (1958), *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław. | Stala, M. (1988), *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa.

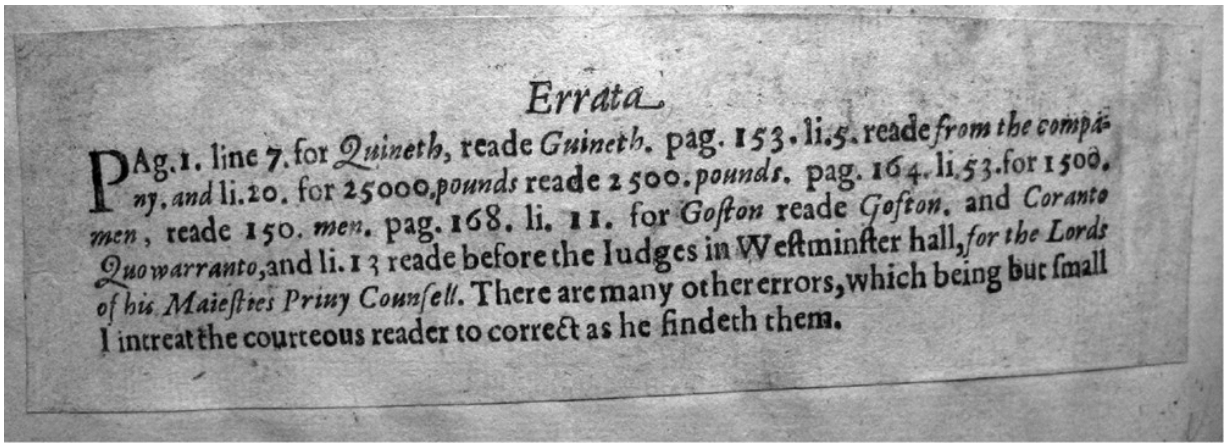
ERRATA

Errata, czyli spis błędów dostrzeżonych w druku, sama wiedzie w polszczyźnie żywot obarczony błędem. Umieszczona w IV grupie deklinacyjnej, odmieniana jest jak rzeczownik „kobieta": „errata", „erraty", „erracie", „erratę" itd. Czas i uzus zatarły świadomość, że jest to forma mianownika liczby mnogiej łacińskiego rzeczownika rodzaju nijakiego *erratum* ('błąd'). *Errata szkodliwsze* brzmiał – zgodnie z gramatyczną regułą związku zgody – tytuł spisu błędów w *Przewagach elearów polskich* Wojciecha Dębołęckiego. Jeszcze w XIX w. nad spisem błędów drukarskich częściej niż „errata" pojawiał się tytuł „omyłki", „myłki i pomyłki", „poprawki i sprostowania". Dopiero wiek XX zredukował zasób tych nazw do „erraty"; wtedy też przybrała ona materialną postać osobnej karteczki, czym przypuszczalnie należy tłumaczyć feminizację ich/jej gramatycznej formy.

Do niedawna errata była obowiązkowym elementem każdej zasługującej na szacunek publikacji. Dziś jest już reliktem przeszłości, archaicznym fetyszem szczególarzy czytających z ołówkiem w ręku. Także w podręcznikach sztuki edytorskiej próżno szukać wzmianek na jej temat – ich autorzy, omawiając strukturę książki, pomijają erratę milczeniem. Cyfrowa metoda druku pozwala bowiem łatwo i szybko korygować błędy w kolejnych dodrukach bez konieczności osobnej publikacji zawstydzających dla wydawców zestawień. Łatwo oczywiście wytłumaczyć ten stan rzeczy pośpiechem współczesności, propagującej technikę szybkiego czytania, której podstawowym założeniem jest eliminacja tzw. opóźniaczy lektury. Należą do nich fiksacje wzroku, myślowe regresje i subwokalizacje, bez których errata nie może powstać, jako że są to podstawowe procedury korekty i redakcji tekstu. Rodzi się jednak podejrzenie, że rezygnacja z erraty jest nie tylko znakiem czasu, lecz także stratą, której znaczenia nie do końca sobie uświadamiamy.

Sumienny spis różnic między tym, co w tekście jest, i tym, co powinno być, ze skrupulatnym zaznaczeniem lokalizacji błędu (strona oraz numer wiersza od dołu lub od góry) jest bez wątpienia heroicznym gestem uderzenia się autora, redaktora i wydawcy we własne piersi, symbolicznym (ale i praktycznym) rachunkiem sumienia, aktem pokuty i zadośćuczynienia. Errata jest bowiem wyrazem szacunku wobec

czytelników. Kto wie, może ten humanistyczny wymiar erraty jest ważniejszy niż jej walor informacyjny (wyłączając ulotki farmaceutyczne, na których wyjątkowo staranną korektę uczulały niegdyś podręczniki dla adeptów księgarstwa). Wiele z widniejących w spisie błędów czytelnik koryguje samodzielnie na podstawie kontekstu, ale świadomość, że oto obcuje on z tekstem, nad którym ktoś wcześniej pochylił się z pietyzmem i troską, sprzyja nobilitacji lektury, wiąże się z miłym poczuciem uczestniczenia w obiegu kultury wysokiej jakości. Opinia krążąca wśród ludzi zajmujących się książką zawodowo, że dobra publikacja to ta, która posiada erratę, jest dalekim echem stwierdzenia, iż mylić się jest rzeczą ludzką. Ma zatem errata swój wymiar antropologiczny. I tak jak nie ma ludzi nieomylnych, tak nie istnieje książka, która nie wymagałaby erraty, o czym dotkliwie przekonał się Aleksiej Suworin, wydając *Podróż z Petersburga do Moskwy* Aleksandra Nikołajewicza Radiszczewa – w zamierzeniu bezbłędnie, w rzeczywistości z widniejącym na stronie tytułowej rażącym błędem w *otczestwie* autora.



Errata.

PAg. 1. line 7. for *Quineth*, reade *Guineth*. pag. 153. li. 5. reade *from the compa-ny*, *and* li. 20. for 25000. *pounds* reade 2500. *pounds*. pag. 164. li. 53. for 1500. *men*, reade 150. *men*. pag. 168. li. 11. for *Goſton* reade *Goſton*. and *Coranto Quowarranto*, and li. 13 reade before the Iudges in Weſtminſter hall, *for the Lords of his Maieſties Priuy Counſell*. There are many other errors, which being but ſmall I intreat the courteous reader to correct as he findeth them.

Błąd (a wraz z nim errata) jest zatem wspólnym mianownikiem człowieka i tekstu. Tę paralelę najlepiej uwidacznia głęboko zakorzeniona w kulturze, powtarzana między innymi przez Teognisa, Sofoklesa, Eurypidesa, Cycerona i św. Hieronima, maksyma *Errare humanum est*. Bohater naszych czasów skojarzy jednak łaciński czasownik *erro* (‘błądzić’) raczej z komputerowym komunikatem „error” niż z erratą. A przecież różnica

jest zasadnicza. Sygnalizowana przez „error" odmowa dostępu czy pomyłka systemu oznacza koniec przygody, co pozostaje w sprzeczności z bogactwem znaczeń, na które łacińskie *erro* (a tym samym errata) nas otwiera. Tę atrakcyjną znaczeniowo dwuznaczność błądzenia odnajdziemy bez trudu w polszczyźnie, gdzie „błądzić" to 'postępować niewłaściwie', 'mieć mylne pojęcie o czymś', 'mylić się', ale też 'chodzić, szukając określonego celu, właściwej drogi, wyjścia skąd', a nawet 'chodzić bez celu', co jest już jawnym przyzwoleniem na wolnomyślicielstwo. Przyzwolenia tego udziela także łacina: rzeczownik *erro* to 'włóczęga', 'obieżyświat'; *error* – 'błędna droga'; *erratus* – 'tułaczka'; *errabundus* – 'błąkający się'. Jak do tych znaczeń ma się suchy rejestr błędów w formie dołączonej do książki ulotki, którą tylko pedanci wklejali na przedostatniej stronie okładki, większości zaś służyła za zakładkę i gubiła się bezpowrotnie po pierwszej lekturze?

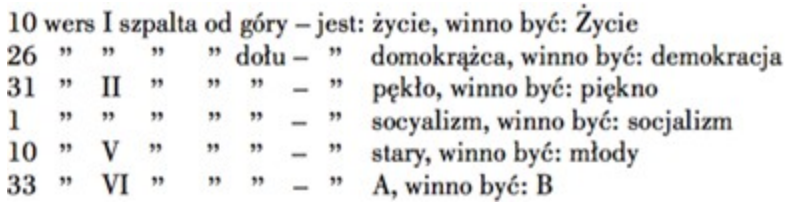
Podpowiedzi udziela – notowany przez STL – rzadko już używany synonim „erraty", czyli „corrigenda". Zrównanie ich znaczeń wypada jednak uznać za rodzaj redukcji. Lojalność wobec etymologii łacińskiej wymaga bowiem zaznaczenia różnicy: errata za sprawą swego źródłosłowu odnosi się do samego popełnienia błędu, podczas gdy corrigenda, wywiedziona z łacińskiego *corrigo*, znaczy 'prostować', 'nadawać prosty kierunek'. Dalsze różnicowanie znaczeń zawdzięczamy łacińskiej frazie *corrigenda et addenda* – 'to, co należy poprawić oraz dodać'. Niepozorna notka erraty jest więc znakiem trzyetapowego procesu o swoistej dramaturgii. Składa się nań: popełnienie błędu, jego sprostowanie, a następnie wyłonienie się nowego sensu z poprawionej wersji tekstu. W takim ujęciu errata jest znakiem tekstowego ruchu znaczeń, a nie tylko ujętym w tabelę wykazem edytorskich pomyłek uchwyconych *post factum*. Interpretację erraty jako opowieści wspomaga inne znaczenie łacińskiego *error* – rozumianego jako 'urojenie', 'złudzenie', a więc fikcja.

Errata zresztą sama w sobie potrafi być opowieścią. W bibliofilskiej gawędzie o erracie Jana Strausa przytoczona została opisowa errata mapy Ukrainy, zamieszczonej w trzecim tomie *Pamiętników o dawnej Polszcze* Juliana Ursyna Niemcewicza: „[…] ostrzegamy, iż się w niej pomyłka znajduje i że tam, gdzie napisano Północ, powinno być południe, i przeciwnie, tak że na wspak brać ją trzeba". Pomyłka to tak zasadnicza, że trudna do wyobrażenia, dająca jednak potężny impuls wyobraźni, szczególnie wyobraźni pisarza. Ale i tabelaryczny wykaz erraty może nosić

znamię literackości. Przykładem errata dołączona do wydania *Pieśni o głodzie* Brunona Jasieńskiego, zestawiona według zasad ortografii futurystycznej: „na str. 36 wiersz 4 od gury zamiast *krzyk* powinno być *kszyk*".

Wreszcie, sam błąd potrafi być zaczynem opowieści, jak w wypadku budzących dreszcz bibliofilskiej emocji przekazów o Biblii cudzołożników, Biblii drukarzy czy Biblii morderców, którym sławę zapewniły pomyłki składu i korekty. W ów tekstotwórczy wymiar błędu, który (tym razem szczęśliwie) nie znalazł w porę swej erraty, wpisuje się również leksykograficzna opowieść o nieistniejącym słowie „cmono", leżącym jakoby u podstaw pomnikowego *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego („Od cmono / począł się / słownik" – pisze w wierszu *Legenda o słowie cmono* Piotr Matywiecki). Dzieło to ma być rzekomo efektem porządków, jakie w zasobach polszczyzny czynił jego autor z nadzieją na ustalenie znaczenia owego tajemniczego wyrazu, odnalezionego przez badacza w siedemnastowiecznym naśladowaniu traktatu Epikteta *Mąż doskonały*. Paradoksalnie zatem to błąd (literówka w wyrazie „mocno") fundowałby słynne kompendium poprawnościowe, które przez ponad sto lat prostowało kręte ścieżki użytkowników rodzimego języka.

Największą moc tworzenia znaczeń errata ujawnia jednak na polu poezji. Dwubiegunowa, skomponowana z błędów i korekt errata jest tu zarówno mową podświadomości, jak i celowym działaniem na rzecz wytworzenia nowych jakości estetycznych. Dopiero bowiem po przekroczeniu Escarpitowskiej granicy, oddzielającej płaszczyznę aparatu od płaszczyzny procesu, errata odsłania swe atuty: twórczy charakter błędu, jego produktywność, gotowość do podjęcia gry z kanoniczną postacią tekstu. Autorzy wierszy, uwrażliwieni na znaczeniowy potencjał zjawisk ignorowanych przez większość, cenią erratę za zderzenie sensów, na jakim się ona zasadza. Jak w *Sprostowaniu* Juliana Kornhausera (z tomu *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*), wykorzystującym formalny schemat erraty do polemiki z systemem politycznym:



10 wers I szpalta od góry – jest: życie, winno być: Życie
26 " " " " dołu – " domokrążca, winno być: demokracja
31 " II " " " – " pękło, winno być: piękno
1 " " " " " – " socyalizm, winno być: socjalizm
10 " V " " " – " stary, winno być: młody
33 " VI " " " – " A, winno być: B

Inaczej po blisko czterdziestu latach wykorzysta chwyt erraty łódzki poeta Krzysztof Grzelak, dołączając do wyboru swych wierszy imitującą autentyk erratę, w której tradycyjną formułę „powinno być" zastąpił zwrot „mogłoby być", np. jest: „łatwo zmywalną kredą", mogłoby być: „łatwo zmywalne credo". Ten sam autor w pochodzącym z cyklu *Erratoman bibliotek rejonowych* wierszu o incipicie *** [„errato muzo moja ulubiona…"] konstatuje:

błędy poniewierają się w uporządkowanym świecie
być może te gorzkie pomyłki czekają
na przemianę w poezję

Niech zatem drżąca geminata „erraty" symbolizuje niecierpliwe drżenie czytelnika, z jakim oczekuje on nowych sensów tekstu, także tych, które wyłaniają się ze spisu drukarskich pomyłek.

Iwona Gralewicz-Wolny

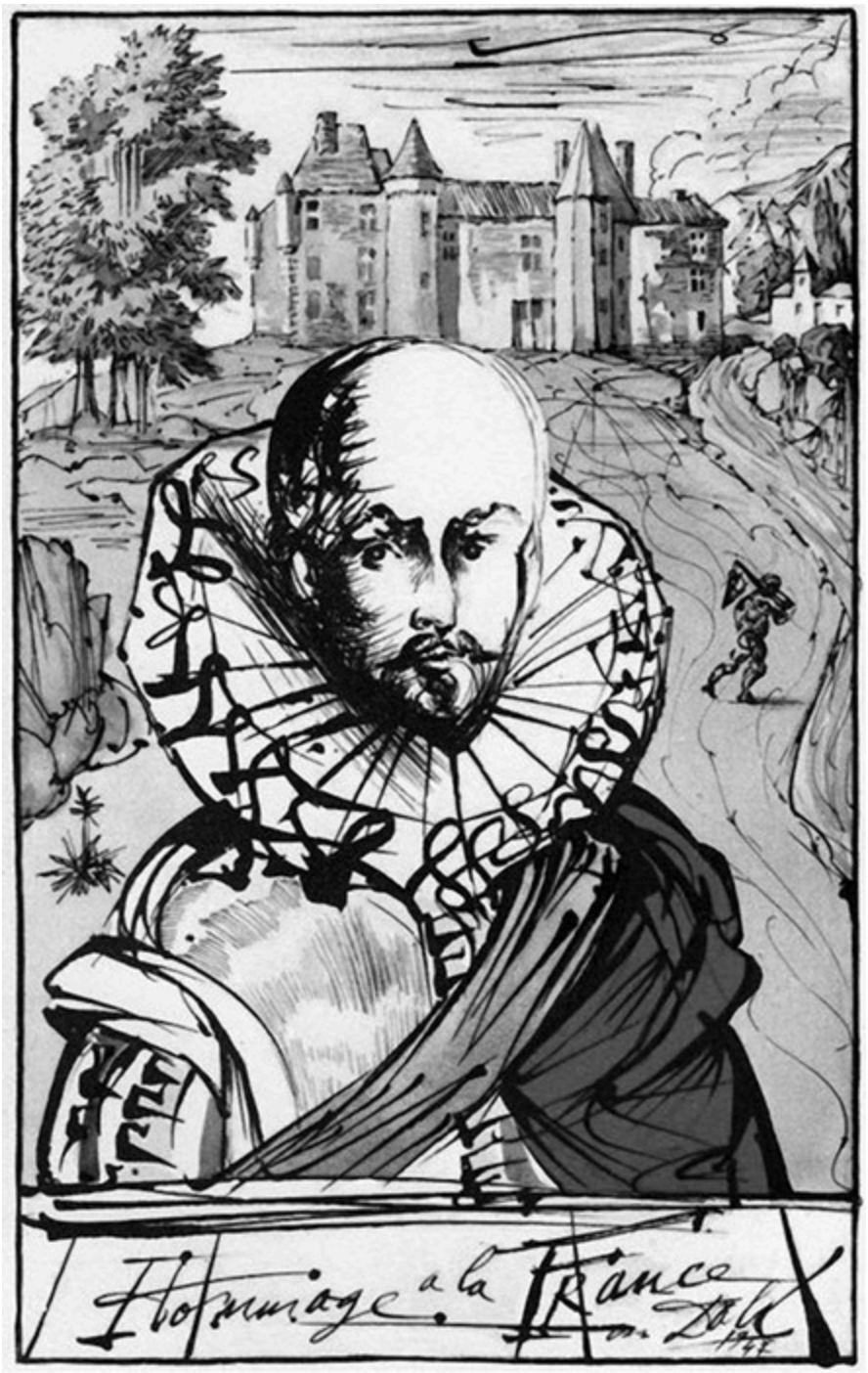
BIBLIOGRAFIA Chwałowski, R. [b.r.], *Typografia typowej książki*, [b.m.]. | Escarpit, R. (1976), *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków. | Fadiman, A. (2004), *Ex libris. Wyznania czytelnika*, przeł. H. Pustuła, P. Piasecki, oprac. i noty J. Gondowicz, Izabelin. | Grzelak, K. (2010), *37 wierszy wybranych z erratą*, Łódź. | Jankowicz, G. (2013), *Co to znaczy cmono rozmawiać*, w: idem, *Cmono. Rozmowy z pisarzami*, Poznań–Kraków. | Jasieński, B. (1922), *Pieśń o głodzie*, Kraków. | Łukasiewicz, M. (2008), *Weekendowy kurs szybkiego czytania, czyli 5 najważniejszych lekcji na temat superczytania*, Warszawa. | Matywiecki, P. (2012), *Legenda o słowie cmono*, w: idem, *Widownia*, Kraków. | Osuchowska, B. (2005), *Poradnik autora, tłumacza i redaktora*, Warszawa. | Kornhauser, J. (1990), *Sprostowanie*, w: *Powiedz prawdę. Antologia poezji Pokolenia 68 1968–1981*, wybór, wstęp i oprac. D. Pawelec, Gliwice. | Rzewuski, K. (1991), *Księgoznawstwo*, Warszawa. | Straus, J. (2011), *Przygoda z erratą*, Warszawa.

ESEJ

Esej pochodzi od francuskiego słowa *essai*, czyli próba, które wzięło początek od późnołacińskiego rzeczownika *exagium*, czyli waga. Mówiąc o eseju, ważymy się wejść na terytorium rozległej formy. Nie ma ona ściśle wytyczonych granic, wręcz świadomie przedstawia się jako obszar otwarty na migracje form. Esej byłby kształtem wypowiedzi na swój sposób „bezkształtnym", który udziela azylu innym kształtom. Marta Wyka pisze o eseizacji prozy Zygmunta Haupta, mając na myśli to, że miesza ona „elementy fikcji, prawdy wspomnieniowej, eseistycznego komentarza". Józef Olejniczak podkreśla niegotowość jako – obok otwartości – jedną z dwóch naczelnych cech eseju. Esej to forma gościnnie otwarta na inne formy, niejako naturalizująca je i wchodząca z nimi w ścisłe związki. Dzienniki, memuary, włoskie *zibaldone*, angielskie *commonplace books* łatwo uzyskują obywatelstwo w państwie eseju, który jawi się jako forma demokratyczna. Głowiński pisze, że Gombrowiczowski *Dziennik* to „w istocie wielki cykl eseistyczny". Gościnna forma z trudem podda się rygorom historii literatury dążącej do nakreślenia ewolucji danej formy, wskazania momentów przełomowych. Głowiński przypomina, że esej, zarówno dawniej, jak i dziś, „nie odznaczał się nigdy tak dobitnie ukształtowanymi regułami gatunkowymi, by ich przekształcanie mogło być przedmiotem osobnych zabiegów i starań". Ustrój eseju to demokracja niepodatna na rewolucyjne wstrząsy, bo zawsze gotowa udzielić i wysłuchać wielu głosów. Ci, którzy wypowiadają się w owej estetyczno-politycznej strukturze, czynią to prywatnie, ale chcą być słyszani i czytani publicznie. Esej jest sposobem wypowiadania się ściśle związanym z subiektywnością ludzkiego indywiduum, ale nie może czuć się zwolniony z obowiązku komunikatywności. To ogranicza możliwość ześlizgnięcia się eseisty w doskonałą prywatność, w której jest zrozumiały tylko dla samego siebie, jak i w chłodny dystans prozy naukowej, z właściwą jej hermetyczną terminologią. Esej nie jest formą przeznaczoną ani do „szuflady", ani do zaistnienia na „liście filadelfijskiej". Jest osobowym, a nawet osobistym, sposobem wypowiadania się o sprawach „nieosobistych" (jak np. w esejach popularyzujących dokonania naukowe), lub też pisania o sprawach osobistych tak, że nabierają one nieosobistego charakteru.

Michel de Montaigne, od którego słynnych *Prób* (tak Tadeusz Boy-Żeleński spolszczył francuskie *Essais*) wydanych w 1580 r. rozpoczyna się esejopisarstwo, ostrzega czytelnika, że cel jego pracy jest „domowy i prywatny" po to, by mógł odmalować siebie „bez wymuszenia i sztuki", ale już w pierwszym eseju rozszerzy swe dociekania daleko poza sferę domową: „Zaiste człowiek jest to istota osobliwie lekka, różnoraka i odmienna; niełacno budować o nim stałe i jednolite mniemanie".
Według Joyce Carol Oates dialog i szczegół (*dialogue and detail*), budujące napięcie myślenia eseistycznego, zbliżają je do formy narracyjnej, która w tradycyjnej akademii budzi taką samą niechęć, jak pozornie niepoważne wystąpienia indagującego przechodniów Sokratesa. Stwarza więc esej znakomitą okazję do rozważań na temat dyskursu naukowego i jego klasycznych form. Wypowiada przy tym posłuszeństwo dogmatycznemu przekonaniu klasycznej filozofii akademickiej, że należy unikać efemerycznych zjawisk na rzecz uniwersalizujących abstrakcji (Adorno). Esej chce być myśleniem ucieleśnionym: w każdym najbanalniejszym przedmiocie kryje się splot myśli, ale owe myśli są bezradne bez materialności przedmiotu, który badają. Esej jest wcieleniem myślenia. Gdy będziemy pamiętać, jak wielką wagę przykładał do fizjologiczności myślenia Friedrich Nietzsche, aforystyczna forma, jaką wybrał dla swych pism, blisko spokrewniona z esejem, stanie się mniej zagadkowa.
Esej jako forma do-chodzenia prawdy – pierwszy człon, w poczuciu nieskończoności i wysiłków, i różnorodności ich rodzajów, zbliża go do sztuki, drugi, w pragnieniu sformułowania pewnego kształtu myśli, do nauki. Theodor Adorno wyzwoli esej z ograniczeń nałożonych na dyskurs przez wymogi filozofii akademickiej i z jej „scjentystycznego puryzmu", ale jednocześnie nie przyzna racji Lukácsowi umieszczającemu esej po stronie formy artystycznej. Jest więc esej formą myślenia, która dąży do uwolnienia świata z więzów pozornej oczywistości drogą niespiesznego namysłu nad rzeczywistością. Nie bez przyczyny dla Davida Hume'a esej był misją dyplomatyczną, negocjującą pokojowe relacje i wzajemne inspiracje między światem „uczonym" (*learned*) a „konwersującym" (*conversible*). Nie ma nic bardziej sprzyjającego związkowi świata uczonego i konwersującego (*learned and conversible worlds*) niż esej – pisze Hume. I nie kryje, że dzięki tej formie wypowiedzi sfera publicznej komunikacji może ograniczyć dominację plotki i czczej gadaniny (*gossiping Stories and idle*

Remarks). Esej jest wypowiedzią zarówno „odciążającą", jak i „dociążającą": o d c i ą ż a styl świata „uczonego", zorientowanego na *studium* prowadzone przy użyciu specjalistycznego dyskursu, d o c i ą ż a świat „konwersujący", orientując go w stronę tematów zwykle dlań obcych i otwierając je przed nami, w doznaniu swoistego *punctum*, momentem doświadczenia osobistego. Francis Bacon w liście dedykującym jego *Eseje* księciu Buckingham wyjaśni popularność poprzedniej edycji tomu tym, że jego szkice „trafiały do serc". *Punctum* radowało i przynosiło ulgę w trudach *studium*. Ów konwersacyjny, „ustny" dyskurs tego typu wypowiedzi przekładałby się w tradycji polskiej, zdaniem Wyki i Olejniczaka, na wyraźną obecność w eseju elementów szlacheckiej gawędy. To, co zostało nazwane „eseizacją", to próba (słowo w przypadku eseju szczególnej wagi), to zapewne namysł zmierzający do znalezienia wyważonego środka między różnymi dyskursami. Łaciński źródłosłów eseju zaprowadzi nas do *exigere*, czasownika oznaczającego wspólne naradzanie się.

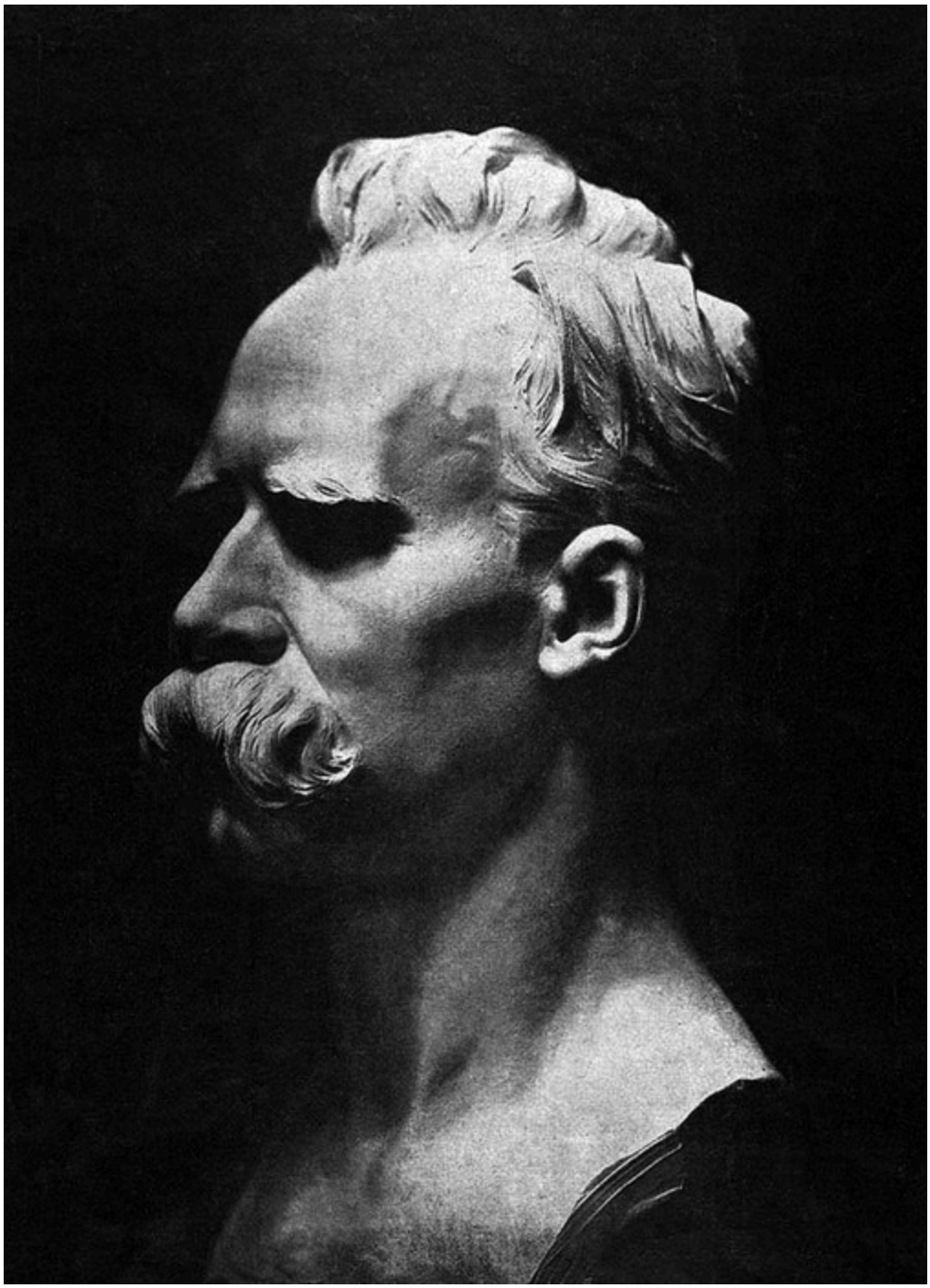

Hommage à la France

Au Lecteur.

C'EST icy vn liure de bonne foy, lecteur. Il t'aduertit dés l'entrée, que ie ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique & priuée. Ie n'y ay eu nulle consideration de ton seruice, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'vn tel dessein. Ie l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens & amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouuer aucuns traits de mes conditions & humeurs, & que par ce moyen ils nourrissent plus entiere & plus vfue, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faueur du monde: ie me fusse ~~paré de beautez empruntées, ou me fusse tendu~~ mieux paré et mespre/anteréis en une marche estudiée ~~en ma meilleure démarche~~. Ie veus qu'õ m'y voie en ma façõ simple, naturelle & ordinaire, sans ~~estude~~ contention & artifice: car c'est moy que ie peins. Mes defauts s'y liront au vif. ~~mes imperfections~~ & ma forme naïfue, autant que la reuerence publique me l'a permis. Que si i'eusse esté ~~parmy~~ entre ces nations qu'on dict viure encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, ie t'asseure que ie m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, & tout nud. Ainsi, lecteur, ie suis moy-mesmes la matiere de mon liure : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en vn subiect si friuole & si vain. A Dieu donq, de Montaigne, ce ~~[illegible]~~ premier de Mars ~~[illegible]~~ mille cinq cens quatre uins.

BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE DE BORDEAUX

BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE BORDEAUX (GIRONDE)



54

Jerzy Stempowski, mistrz polskiego eseju, przypominał, że w wypadku prozy, a więc i eseju, „czarnoksięstwo słowa jest rzeczą podrzędną”, chodzi o „jasność myśli porządkującej chaos zjawisk”. Styl eseju wynika

z przekonania, że nasza egzystencja w świecie ma przede wszystkim wymiar praktyczny. Esej jest więc praktyką teorii; dąży do tego, aby nasze spojrzenie na świat codziennych przedmiotów i problemów stało się głębsze.

Esej chce opisać i uporządkować codzienny świat, ale chce go także zmienić. Marksowe *Tezy o Feuerbachu* wieńczy myśl, że nie o opis chodzi w filozofii, lecz o zmianę świata. Zapisane jako atomy myśli, p r ó b u j ą być tekstem filozoficznym, p r ó b u j ą zmienić świat. Tej właśnie estetyce próbowania, estetyce wzdragającej się przed wszelką kompletnością właściwą systemom, zawdzięczają to, że są esejem.

Esej ma charakter antysystemowy. Andrzej Skrendo mówi, że „esej jawi się jako gatunek właściwy dla filozofii poheglowskiej, która utraciła raz na zawsze pojęcie całości i która dopuszcza tylko «lokalne krystalizacje i momentalne wglądy»". Pozwala to umieścić esej w perspektywie politycznej jako rodzaj wagi w demokracji i otwartość na nowe możliwości: „esej przestaje być gatunkiem konserwatywnym i służącym wyrażaniu konserwatywnych poglądów na kulturę i społeczeństwo, lecz – na odwrót – okazuje się miejscem wyrażania idei najnowszych i najżywszych".

Język eseju czyni zeń dzieło sztuki. Esej „rządzi suwerennie pojęciem i metaforą; jest abstrakcyjny i zmysłowy, duchowy i emocjonalny, poetycki i rzeczowy" (Hilsbecher), podobny do fragmentu, aforyzmu i *adagium*, ale swobodniejszy niż wiersz i każdy gatunek literacki. Esej to spotkanie wielości i wielu – agora demokratycznego społeczeństwa.

Tadeusz Sławek

BIBLIOGRAFIA Adorno, Th.W. (1958), *Der Essay als Form*, w: idem, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958. | Bacon, F. (1959), *Eseje*, przeł. C. Znamierowski, Warszawa. | Głowiński, M. (2000), *Gombrowiczowska diatryba*, „Pamiętnik Literacki", z. 4. | Hilsbecher, W. (1972), *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, Warszawa. | Hume, D. (1987), *Of Essay-Writing*, w: idem, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. E. Miller, Indianapolis. | Kowalczyk, A. S. (1990), *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa. | Montaigne, M. de (1985), *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa. | Oates, J. C. (ed.) (2000), *The Best American Essays of the Century*, Boston. | Olejniczak, J. (1992), *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Kraków. | Skrendo, A. (2003), [Rec.: A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001], „Pamiętnik Literacki",

z. 3. | Stempowski, J. (2005), *O czernieniu papieru*, w: idem, *Eseje dla Kassandry*, Gdańsk. | Tomkowski, J. (2013), *Moja historia eseju*, Warszawa. | Wyka, M. (red.) (1991), *Polski esej. Studia*, Kraków. | Zawadzki, A. (2001), *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków.

EUFEMIZM

Bohater opowiadania Marka Hłaski *Sznurowadełka, paseczki, krawacik* stwierdza, że Polacy lubią eufemizmy. Eufemizm (gr. εὐφημισμός – *euphēmismós*, od εὐ (*Eu*) – 'dobrze' i (φημί) *phēmi* – 'mówię') to figura retoryczna przez zastąpienie lub peryfrazę zmniejszająca bądź zacierająca negatywne asocjacje lub dosadność wyrazów, zwrotów, wyrażeń, na które nałożono tabu polityczne, kulturowe, religijne; nadaje im pozytywne lub neutralne znaczenie, łagodzi sens lub go kamufluje (Dąbrowska). Używa się go, jak zauważa Katarzyna Kuczyńska-Koschany, przez wzgląd na przesądy, cenzurę polityczną lub obyczajową, normy towarzyskie, pruderię, empatię, potrzebę zdystansowania się od komunikatu. Eufemizm kreuje język przytulny, często dokonując na nim manipulacji i przekłamania. Jerzy Bralczyk w odniesieniu do reklamy podkreślił: „Wiele nieprzyjemnych słów można zastąpić eufemizmami. Nawet najobrzydliwszy odór z ust będzie tylko «nieprzyjemnym zapachem»".
Eufemizmy w domenie publicznej, w obszarze religii i gospodarki towarzyszą ideologicznym antagonizmom oraz próbom zachowania poprawności politycznej. W 2014 r. najczęściej powtarzanym przez media był niewątpliwie eufemizm „separatyści", stworzony przez prorosyjską propagandę w związku z wojną na Ukrainie. W ostatnich dziesięcioleciach licznych egzemplifikacji dostarczają także strony konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Asymetrie leksykalne rodzą się z różnic światopoglądowych: kiedy Izrael mówi o murze bezpieczeństwa, Palestyńczycy – o murze separacji. Amos Oz w *Jak uleczyć fanatyka* przyznał: „Uciekaliśmy się do eufemizmów jak «miejscowi» albo «arabscy mieszkańcy kraju». […] Przez wiele lat my, Izraelczycy, zamykaliśmy oczy na fakt, że Palestyńczycy nie mogą znaleźć dla siebie domu nawet w krajach arabskich. Nie chcieliśmy tego widzieć ani o tym słyszeć". W języku polityki eufemizm służy manipulacji, dezinformacji, zacieraniu odpowiedzialności za czyny nieetyczne, łagodzi niemoralne zachowania, jak we frazeologizmach i sloganach kodu PRL-owskiej propagandy („krwawe zajścia" czy „pacyfikacja" jako określenia zastosowania przemocy). A ponieważ język jest w istocie zespołem wygasłych metafor, eufemizmy łatwo wrastają w codzienne komunikowanie, zaciemniając obraz świata i destabilizując sens komunikatów. Javier Marías zauważał

ten proces: „eufemizmy są natychmiast podchwytywane i wchodzą do użycia, nim człowiek zda sobie z tego sprawę, w końcu nazywasz rzeczy i osoby zawsze w taki sam sposób i to szybko staje się nazwą, pod którą te rzeczy lub ludzie są znani. Potem nie można się już tego pozbyć ani zapomnieć".

Eufemizację języka w ustroju totalitarnym George Orwell ukazał nie tylko w antyutopijnej powieści *Rok 1984*, lecz także w eseju *Polityka i język angielski*. Stwierdzał w nim, że eufemizmy „są próbą obrony czegoś, czego obronić się nie da", i sugerował, by nie przejmować figur retorycznych od mediów, unikać długich wyrazów, gdy istnieje ich krótszy ekwiwalent, nie używać więcej wyrazów, niż to konieczne dla przekazania myśli, unikać strony biernej tam, gdzie można użyć czynnej, nie używać leksemu obcego lub specjalistycznego, jeśli zna się jego nienacechowany odpowiednik w rodzimym języku.

John Maxwell Coetzee zaś tak pisał o języku totalitaryzmu nazistowskiego: „szczególnie język niemiecki, w epoce narodowego socjalizmu zepsuty do szpiku kości przez eufemizację i rodzaj chytrej nowomowy, jest zdolny wypowiadać prawdę o niedawnej przeszłości Niemiec". Dlatego Paul Celan prawdę na temat Holokaustu postanowił wypowiedzieć po niemiecku, stosując eufemizm: „to, co się wydarzyło" (*Mowa bremeńska, La Contrescarpe, Was geschah*). Nie znajdując słów dla wyrażenia Zagłady, spróbował ją omówić, obnażając nazistowskie eufemizmy: „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej", które to dokonać się miało m.in. dzięki „materiałowi do specjalnego potraktowania", jak określano cyklon B. Łagodzące intencje występują także w dwóch polskich wierszach związanych z totalitaryzmem. W *Który skrzywdziłeś* Czesław Miłosz peryfrazował akt samobójczy: „Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy / I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta", a Zbigniew Herbert w *Panu od przyrody* nazwał nazistów „łobuzami od historii".

Katarzyna Kuczyńska-Koschany śledziła eufemizmy związane z żydowskimi pogromami, a szczególnie ze zbrodnią w Jedwabnem, dostrzegając zabieg urzeczowienia ofiar („singularyzacja, *pars pro toto – Żyd* zamiast *Żydzi*, kiedy mowa o zbiorowości"); wprowadziła też termin „czarne eufemizmy", zainspirowany Celanowską frazą *schwarze Milch der Frühe* („czarne mleko poranka") z wiersza *Todesfuge* (*Fuga śmierci*) oraz tytułem *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego – tak określiła

„szczególnego rodzaju łagodzące wyrazy, wyrażenia, zwroty, peryfrazy, elipsy z nazistowskiego ideologicznego języka totalitarnego" (np. „prowadzeni na mydło"). Diagnozując język odnoszący się do Zagłady, użyła wyrażenia „eskalacja eufemizmu". Wśród eufemizmów znalezionych w książce reportażowej *My z Jedwabnego* Anny Bikont wyróżniła: ludyczne („poswawolić z Żydami", „ganiać Żydów"), oczyszczania („Przed Twe ołtarze zanosim błaganie / Od Żydów Polskę racz oczyścić Panie"), dotyczące mordu („oczyszczenie narodu ze śmieci"). Alicja Podbielska, kontynuując rozważania na temat eufemizmów pochodzących z nazistowskiego ideologicznego języka totalitarnego oraz polskiego języka antysemityckiego, skupiła się na drugiej grupie i podkreśliła, że niekiedy zbliżają się one do „kłamstwa oświęcimskiego". Podczas gdy użyty eufemizm ma czynić znaczenie neutralnym, posługiwanie się nim nie jest neutralne moralnie.

W codziennej komunikacji eufemistyczne kamuflaże świadczą o uprzejmości rozmówcy, a najczęściej pojawiają się wobec tematów tabu. Czynią przekazywaną treść mniej drastyczną, chronią wrażliwość odbiorcy („jesień życia" zamiast „starość", „córa Koryntu" zamiast „prostytutka", „mija się z prawdą" zamiast „kłamie"). Niemiecka badaczka Sigrid Luchtenberg jako związane z ich użyciem obszary tematyczne wyróżnia: politykę, gospodarkę (m.in. zatrudnienie), komunikację społeczną, religię (tabu, przesądy), śmierć (umieranie, czynności pogrzebowe, formuły w nekrologach: „spokojnie zasnął", „odszedł do domu Pana", „usnął w Panu"), obszar duchowo-psychiczny (nazwy uczuć), sfery związane z alkoholem oraz cielesnością (seksualność, ciąża, poród, choroba, wydalanie, oddawanie moczu, wymioty, nadwaga jako „rubensowskie kształty"; np. Tadeusz Dąbrowski w *Ecce homo* eufemizuje akt masturbacji: „nałogowe kontakty / z samym sobą, pod okiem nocy, pod pościelą").

Nic dziwnego, że w poezji najliczniejsze eufemizmy wiążą się ze śmiercią, od najbardziej rozpoznawalnych („aż nagle / zerwała się nitka" – w *Mamie* Zbigniewa Herberta) po enigmatyczne (Czesław Miłosz w tytułowym wierszu ze zbioru *To* używa eufemizmu – z jednej strony obawiając się złowróżbnych słów – lęki, śmierć, choroba – oraz ich siły performatywnej, z drugiej zaś nie znajdując właściwego określenia dla sytuacji granicznych, o których mówi).

Adam Kulawik zauważał: „Język potoczny zna eufemizm jako zabieg semantyczny: w niektórych pierwotnych kulturach, przypisujących słowu moc magiczną, panuje przekonanie, że wypowiedzenie słowa powoduje zaistnienie desygnatów i w takich przypadkach przed użyciem słowa powstaje obawa wywołania sił". Jako przykład tego wcielenia eufemizmu podał peryfrazę słowa „niedźwiedź" jako „miód jedzący".
Szczególnym przypadkiem eufemizmu jest wykropkowanie niestosownego wyrazu; ten gest ośmieszony został przez Jacka Podsiadłę w felietonie, którego bohater, Franta Sauer, „wspomina, jak autor Szwejka zareagował na propozycję wykropkowania wulgaryzmów w swym najgłośniejszym dziele: «– Człowieku, zwariowałeś?! Widziałeś kiedy kropkowane gówno? Ja jeszcze nie […]»".

Joanna Roszak

BIBLIOGRAFIA Bralczyk, J. (2004), *Język na sprzedaż*, Gdańsk. | Celan, P. (1998), *Utwory wybrane*, przekł. S. Barańczak i in., oprac. R. Krynicki, Kraków. | Coetzee, J. M. (2012), *Wewnętrzne mechanizmy. Eseje literackie 2000–2005*, wprowadzenie D. Attridge, przeł. M. Król, Kraków. | Crombach, M. (2001), *Euphemismus und Tabu*, Salzburg. | Dąbrowska, A. (1999), *Eufemizm i kakofemizm*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin. | Dąbrowski, T. (2005), *Te Deum*, Kraków. | Engelking, A. (1984), *Istota i ewolucja eufemizmu na przykładzie zastępczych określeń śmierci*, „Przegląd Humanistyczny", nr 4. | Głowiński, M. (2004), *Mowa agresji*, w: idem, *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków. | Herbert, Z. (2011), *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków. | Kowalski, S., Tulli, M. (2003), *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*, Warszawa. | Kuczyńska-Koschany, K. (2006), *Wymazywanie. Eufemizm wobec Zagłady (Preliminaria)*, w: *O historyczności*, red. K. Meller, K. Trybuś, Poznań. | Kulawik, A. (2010), *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 poprawione, Kraków. | Luchtenberg, S. (1985), *Euphemismen im heutigen Deutsch. Mit einem Beitrag zu Deutsch als Fremdsprache*, Frankfurt am Main. | Marías, J. (2016), *Twoja twarz jutro*, przeł. E. Zaleska, Katowice. | Miłosz, C. (1998), *To, co pisałem. Wiersze*, wybór, układ i posł. W. Bolecki, Warszawa. | Orwell, G. (2002), *Polityka i język angielski*, przekł. B. Zborowski, A. Husarska i in., w: *Jak mi się podoba*, Warszawa. | Oz, A. (2010), *Jak uleczyć fanatyka*, przekł. D. Sękolska-Wojtowicz, Warszawa. | Podbielska, A. (2009), *Różnie to bowiem bywa z sąsiadami. „Czarne eufemizmy" w „My z Jedwabnego" Anny Bikont*, „Societas Communitas", nr 2. | Podsiadło, J. (2006), *A mój syn… Wybór felietonów*, Kraków.

F

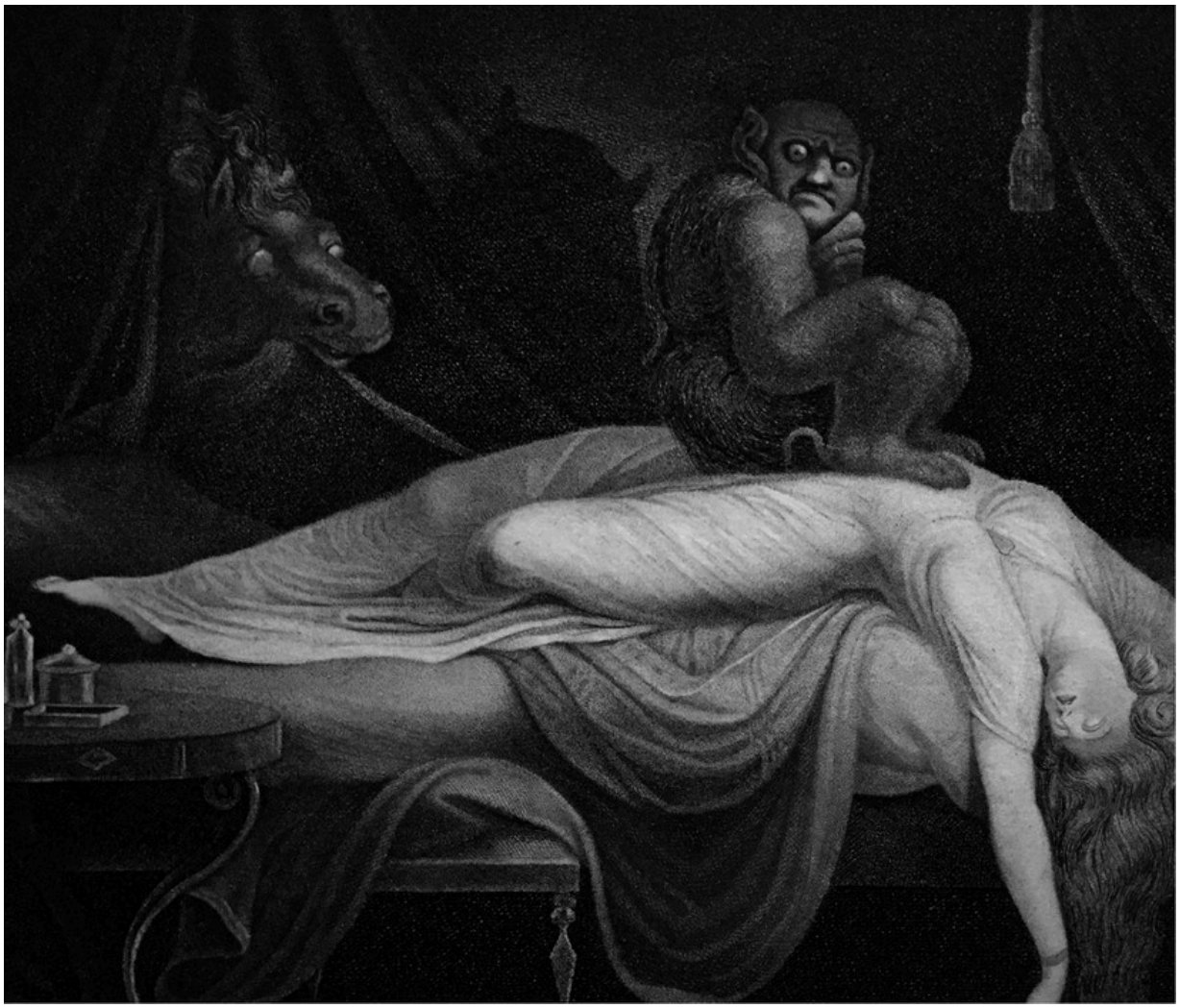
FANTASTYKA

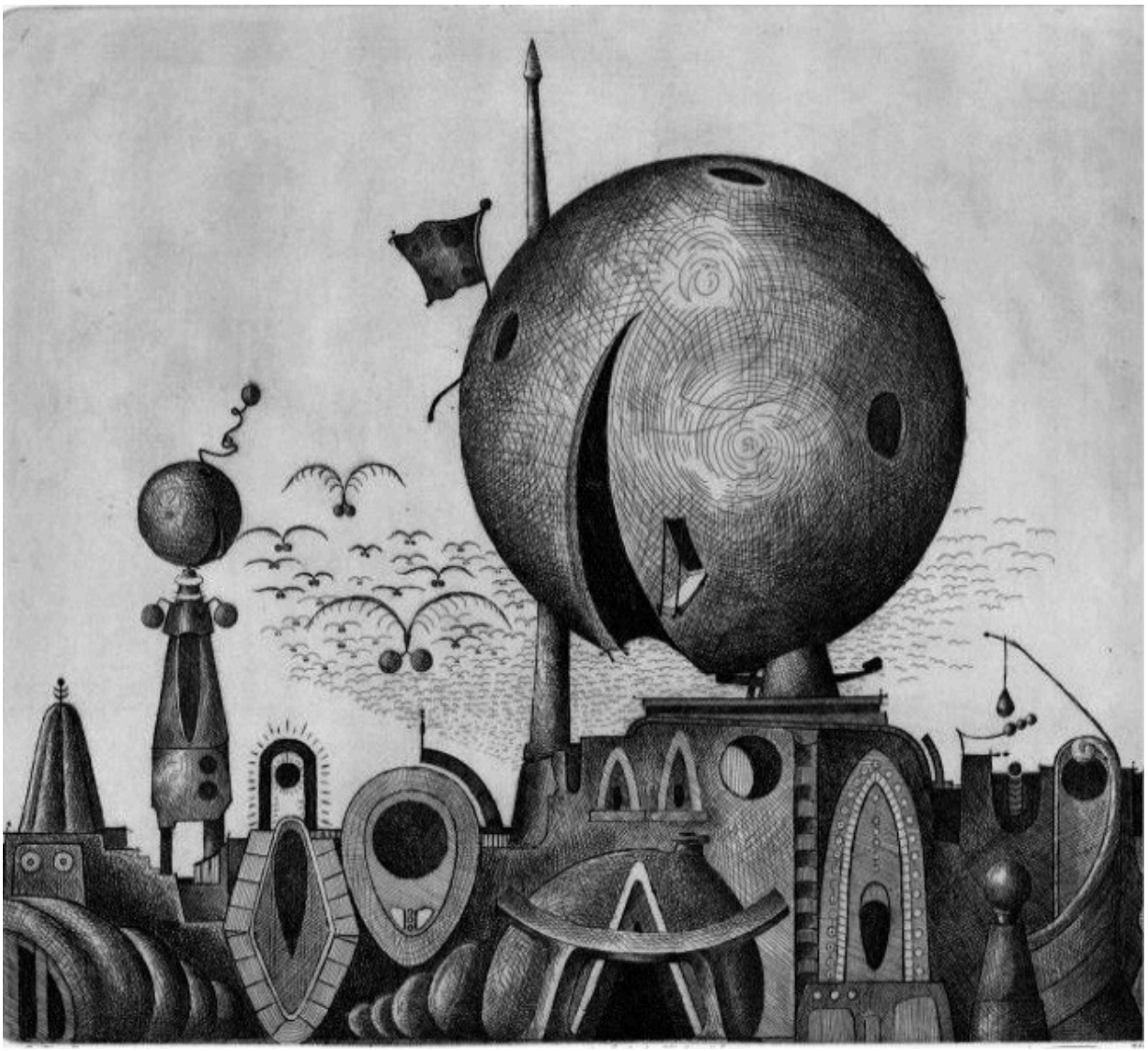
Termin wywiedziony z greckiego φανταστικόν (*phantastikón*), łączącego w sobie słowa φαντασία (*phantasía*) ‘wyobrażenie’ i εἰκών (*eikōn*) ‘obraz’. Fantastos (Φαντασός, Phantasós) był w mitologii greckiej synem boga snu Hypnosa i zsyłał ludziom sny o przedmiotach (jego rodzeństwo miało inne zadania: Morfeusz przynosił marzenia o ludzkich kształtach, Ikelos zaś – o zwierzętach). Fantastyka jest więc obrazem snu, czy też po prostu snem; pojęcie to łączy się zresztą etymologicznie z greckim φάντασμα (*phántasma*) ‘zjawa’, ‘widziadło’, ‘przywidzenie’, ‘mara’, ‘halucynacja’. Pytanie o to, czym jest fantastyka, stanowi więc pochodną pytania: czym jest sen? Czy jedynie marą, grą wyobraźni, zniekształconym odbiciem rzeczywistości? Czy też, jak chce źródłosłów, pochodzącym od bóstwa objawieniem, głosem z innego świata? Jak wiadomo, Grecy traktowali sny niezwykle poważnie – już w *Iliadzie* i *Odysei* Homer mówi o nich i ich tłumaczach. Nie wszystkie jednak są prawdziwe – jedne, idąc z ulokowanej na najdalszym Zachodzie, w pobliżu świata zmarłych mglistej krainy snów, przechodzą przez bramę z rogu – te spełnią się na pewno. Inne, wylatujące przez bramę z kości słoniowej, zwodzą śpiącego na manowce. Pytanie, co mówi przez nie Fantastos, bóstwo zsyłające sny o nieludzkich i niezwierzęcych kształtach, sny chyba najbardziej odległe od naszego świata, najdziwniejsze, bo fantasmagoryczne: gr. słowo φάντασμα (*phántasma*) połączone z czasownikiem ἀγορεύω (*agoreuō*).

Z czasem w zdesakralizowanym świecie fantastyka zaczęła oznaczać opowieści o tym, co nieistniejące, a przy tym niemożliwe, nieprawdopodobne (fikcja fantastyczna): o locie balonem na Księżyc, o sztucznym człowieku, o utracie własnego cienia… Inny świat, o którym mówią, to po prostu świat, którego nie ma. Termin objął więc tylko sny „nieprawdziwe”, nierzeczywiste, choć, być może, wieszcze (np. przyszłościowa fantastyka Verne’a, później fantastyka naukowa, oparta na przewidywaniu konsekwencji rozwoju nauki i techniki). Sny te nie

pochodziły już od bóstwa. Ich źródła zaczęto upatrywać w fantazji (gr. φαντασία, *phantasía*) – wyobraźni twórczej czy po prostu zdolności do zmyślania. To pisarz-fantasta (gr. φανταστής, *phantastés*) sprzedaje czytelnikom swoje sny.

Pojęcie fantastyki przeciwstawiano cudowności (choć czasem używano tych terminów wymiennie). Ta ostatnia (w polskim brzmieniu) etymologicznie łączy się z „cudem", a więc i z jakąś, choćby wymarłą, wiarą religijną. Cudowność to np. opis zstępującego bóstwa, zlatującego anioła… Mówi o innym, „tamtym" świecie, ale przecież o świecie istniejącym, choć gdzie indziej i inaczej. Jest to więc dziedzina „prawdziwych", wiarygodnych snów i objawień, w przeciwieństwie do niewiarygodnej fantastyki. Badacze francuscy (Roger Caillois, Louis Vax) poszerzyli zasięg terminu „cudowność" o baśń – zdegradowany mit – a za jej formy uznali elfy, czarownice i dobre wróżki… Polscy romantycy (np. Włodzimierz Wolski) traktowali ją jako coś swojskiego, polskiego i przeciwstawiali niemieckiej fantastyce. Sny tego ostatniego, fantastycznego typu okazały się zatem nie tylko „nieprawdziwe", lecz także obce i groźne. Nic dziwnego, że zaczęły budzić niechęć. Julian Krzyżanowski pisał o Mickiewiczu: „genialny poeta romantyczny, którego wielbimy jako realistę, i to wspaniałego, miał swoje nieuniknione, bo naturalne ograniczenia, do nich zaś należało upodobanie w fantastyce".





56

Jeśli w tradycyjnym ujęciu fantastyka to obecne w dziele literackim zjawiska wykraczające poza rzeczywistość, niezgodne ze zdroworozsądkową wizją świata, niemożliwe, nieprawdopodobne, to mówienie o niej wymaga najpierw zdefiniowania samej rzeczywistości, co samo w sobie jest niemożliwe (albo prawie niemożliwe). Problem stanowi także fakt, że nie wszyscy to samo uznają za fantastykę – np. lot na Księżyc jest nią dla dziewiętnastowiecznego pisarza, ale już nie dla dwudziestopierwszowiecznego czytelnika. Konieczne więc były próby zawężenia zakresu tego pojęcia. Według Caillois „fantastyka [...] jest

manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarciem się w […] świat rzeczywisty. […] W fantastyce […] porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata", jest złamaniem obowiązujących w nim praw. Jeśli więc doktor Frankenstein powołuje do życia swoje monstrum, to łamie w ten sposób prawa świata, w którym żyjemy: nieodwracalności śmierci i niezdolności człowieka do boskiego aktu kreacji. Ujęcie to modyfikuje Andrzej Zgorzelski, przyjmując, że „pojawienie się fantastyki w utworze – to przełamanie" już nie porządku rzeczywistości, lecz „ustalonych wcześniej w tekście praw świata przedstawionego". Zanim więc monstrum Frankensteina postawi pierwsze kroki, czytelnik musi wiedzieć, że do tej pory nic takiego w świecie przedstawionym utworu (kształtowanym dotąd zgodnie z regułami dziewiętnastowiecznego realizmu) się nie zdarzyło i powieściowy uczony dokonuje oto epokowego i przerażającego wynalazku. Przełamanie praw uprzednio określonych przez tekst może przybierać różnorodny charakter. Może to być zachwianie porządku naturalnego lub cywilizacji, zderzenie naturalnego porządku świata z nadnaturalnym, przełamanie statystyczne dotychczasowego, normalnego stanu rzeczy, czy też zderzenie dwóch odmiennych obcych sobie światów. O tym, czy mamy do czynienia ze zjawiskiem fantastycznym, czy nie, decyduje – zdaniem Zgorzelskiego – sam tekst, a konkretnie: postacie, „mieszkańcy" świata przedstawionego (także wpisani weń narrator i adresat), reagujący na to zjawisko „zdumieniem, strachem, zdziwieniem, niewiarą, przerażeniem czy obawą". W zawężonym znaczeniu fantastyka zachowuje charakter snu groźnego, strasznego i amorficznego, czyniącego wyłom w uporządkowanej i poddanej prawom rzeczywistości.

Pozostaje jednak problem subiektywnego odbioru świata przedstawionego przez czytelnika, który będzie (prawdopodobnie) odbierał obecność w nim zjaw, krasnoludków czy UFO jako znak, iż ma do czynienia z czymś nierzeczywistym, innym od świata, w którym żyje, i w tym świecie niemożliwym. Takie niejednakowe dla wszystkich czytelników i autorów wrażenie Zgorzelski określa mianem fantastyczności. Owo dziwne,

czasem mgliste wrażenie nierealności świata przypomina o „sennym” rodowodzie terminu.

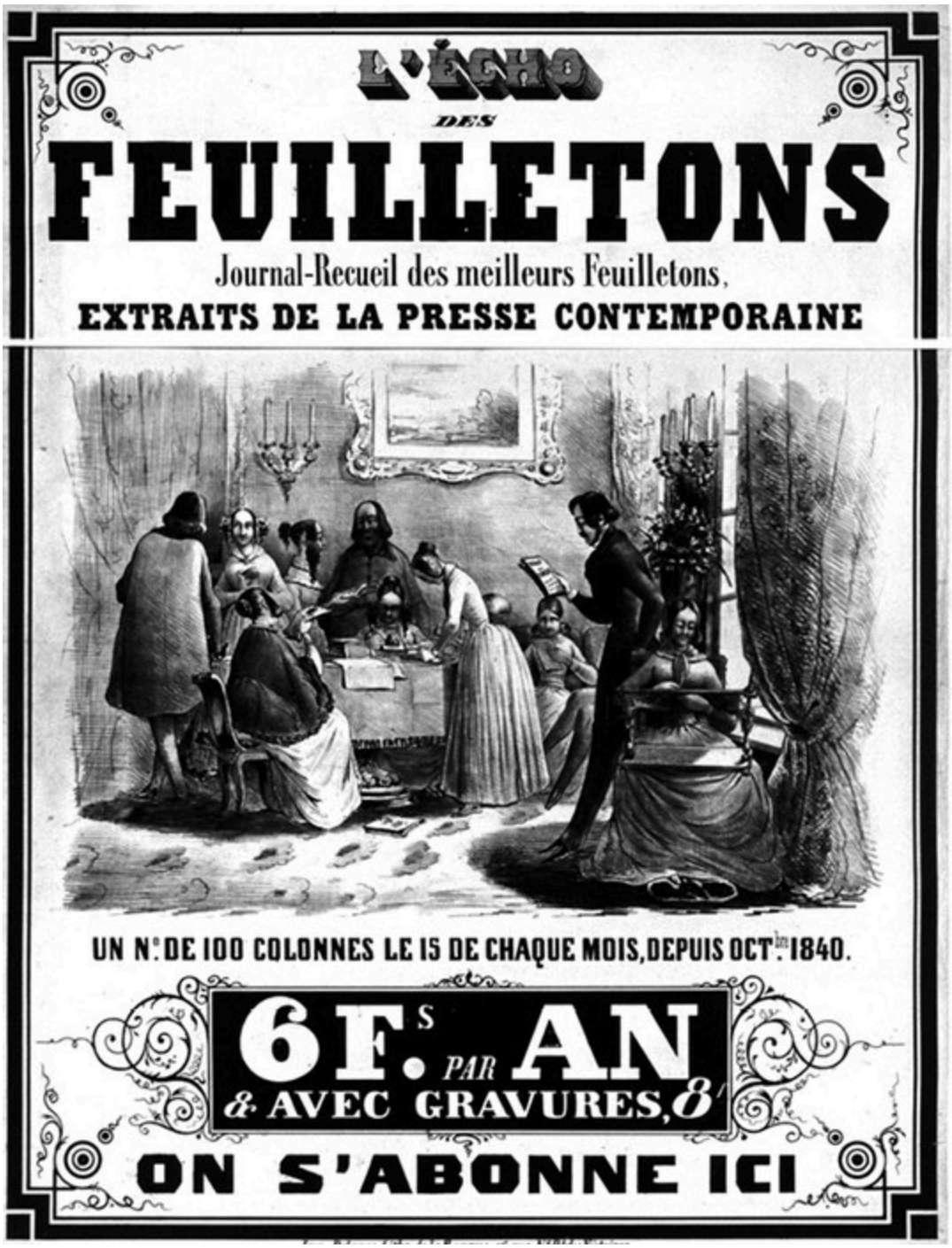
Maciej Szargot

BIBLIOGRAFIA Caillois, R. (1967), *Od baśni do „science-fiction”*, w: idem, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa. | Krzyżanowski, J. (1977), *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa. | Vax, L. (1960), *L’art et la littérature fantastiques*, Paris. | Zgorzelski, A. (1980), *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Warszawa.

FELIETON

Rzadka to rzecz, by cykl życiowy terminu literackiego dało się prześledzić z dokładnością do jednego dnia. Niektórzy badacze (np. Eugenia Żurbina) upominają się wprawdzie o dostrzeżenie wielkich felietonistów np. w osobach Heinricha Heinego, Aleksandra Puszkina czy osiemnastowiecznych twórców „Spectatora", ale raczej nie ma wątpliwości, że nazwa gatunku powstała dokładnie 28 stycznia 1800 r., kiedy to ks. Julien Louis de Geoffroy dołączył do gazety „Journal des Débats" dodatek w postaci osobnego arkusza, który nazwał właśnie *feuilleton*. Francuska nazwa nie od razu przyjęła się w Polsce i początkowo była używana zamiennie z oswojonymi już terminami, jak „kartka", „list", „odcinek", „rubryka" czy „kronika". Wreszcie przyjął się i felieton (wymawiany także jako „feilleton", „fejleton", „feleton"). Dołączony arkusz został wprawdzie z czasem wchłonięty przez gazetę, lecz najczęściej nadal zachowywał, wyznaczony typograficznie, status odrębności w postaci kreski odcinającej poważną część periodyku od kolumny felietonowej, gromadzącej redakcyjne *variétés* (od repertuaru teatrów i dowcipów po powieści w odcinkach). To niezmienne usytuowanie felietonu w obrębie czasopisma przełożyło się na zbliżone realizacje onomastyczne w różnych językach (pol. odcinek; ang. *column*; niem. *unter dem Strich* – 'pod kreską'; fr. *rez-de-chaussée* – 'parter'; ros. подвал – 'piwnica', 'suterena'; słow. *podčarnik, pod čarou* – 'pod kreską'; czes. *sluopek* – 'szpalta'). Model felietonu, którego wyróżnikiem jest stałe miejsce w gazecie, dominował do końca XIX w. Jeszcze w 1865 r. pisał w *Encyklopedii powszechnej S. Orgelbranda* dziennikarz i wykładowca, Franciszek Henryk Lewestam: „Odcinek, tak w wydawnictwie czasopismów nazywa się dolna część gazety, oddzielona, czyli odcięta linijką od całego jej tekstu, w której zwykle mieszczą się powieści, recenzyje lub inne tym podobne artykuły treści literackiej, częstokroć także naukowej". Stopniowo felieton odrywał się od pierwotnego znaczenia „rubryki" i chętnie podejmowany przez najwybitniejszych pisarzy XIX w. (m.in. Cypriana Kamila Norwida, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza), przeobraził się w gatunek literacko-publicystyczny, który ze względu na jego nieraz wysokie walory artystyczne lokowano odtąd nie tylko w sferze rozrywki, lecz czasem także w przestrzeni literatury pięknej.

Francuski *feuilleton* jest formą deminutywną, pochodzącą od innego słowa przywołującego drobiazg – *feuillet* to ‘kartka książki’, ‘ćwiartka arkusza’. Jego kolejne znaczenia również przywołują obrazy rozmaitych drobin i skrawków: ‘blaszki grzyba’, ‘księgi’ (‘część żołądka ssaków’), ‘listki zarodkowe’ i ‘cienka deseczka’. Podwójnie spieszczony termin wywodzi się oczywiście z łacińskiego *folium*, który w sensie prymarnym oznacza ‘liść rośliny’, ale w przenośnym także określa ‘drobiazg’, ‘błahostkę’, ‘kartę papieru’ oraz ‘ozdobność, kwiecistość’ (np. stylu czy wymowy). Ukształtowanie terminu na bazie zdrobniałych znaczeń: *folium* – *feuillet* – *feuilleton*, jest zapowiedzią jego lekkiej formy i niezobowiązującej treści, które są wyróżnikami gatunkowymi terminu od jego początków. Pisał w 1875 r. Władysław Olendzki: „To w i e l k i e n i c, ten barwny motylek słowa przeskakujący z kwiatka na kwiatek, pojący się wyskokiem dowcipu i werwy, ceniony należycie jako *rarissima avis* tylko przez wyżej wykształconych czytelników”.



57

Prasowa drobinka, której wczesna młodość szczęśliwie przypadła na czas romantyzmu, najpewniej jego aurze zawdzięcza niezależność wobec ustalonych tradycją podziałów genologicznych i odwagę w przekraczaniu

literackich konwencji, czego efektem będą jej ponadstandardowe zdolności proliferacyjne (które przechowuje także jej tłumaczenie jako ‘listków zarodkowych rośliny’). Już w XIX w. bujnie się rozrasta, odświeża, ale i zawłaszcza inne typy wypowiedzi publicystycznej (m.in. recenzję, relację z podróży, list, wywiad). Tę jej niepochwytną naturę arcytrafnie ujął Norwid, który na łamach poznańskiego „Gońca Polskiego” ogłosił w 1851 r. ironiczny *O felietonie felieton*. W ostentacyjnie drobnym utworze, posługując się metaforą roślin pasożytniczych, twórca *Promethidiona* zdołał uwzględnić kilka najważniejszych cech gatunku: jego ornamentacyjny charakter, refleksyjność, organiczną, pnączowatą naturę oraz żerowanie na aktualnych tematach i literackich konwencjach. Pisał: „To, czym w dziedzinie naturalnego piękna jest na przykład familia tak zwanych roślin pasożytnych, oplatających głaz i drzewo, często niszczących je powolnie, a dających wzór do arabeski […] to jest w politycznej sferze postaci: felieton”, który dookreślał jako „liryzm polityczny”, wskazując na jego podmiotowy charakter („względną swoją ma prawdę”), a przez analogię do muzycznego *scherza*, architektonicznej arabeski czy malarskiego *chiaroscuro* odwoływał się do jego lekkiej i starannie wycyzelowanej formy.

Czy brak istotnej cechy felietonu, jaką jest cykliczność, należałoby uznać za przeoczenie twórcy *Czarnych kwiatów*? Otóż jest to raczej zapis historii gatunku, który w połowie XIX w. nie ma jeszcze sprecyzowanej definicji, ale wciąż nierzadko funkcjonuje jako redakcyjna pakamera. Cykliczność jako konstytutywna cecha gatunku zarysuje się wyraźniej w drugiej połowie XIX w., gdy zakres znaczeniowy pojęcia zahaczy o termin „kronika” (często z dopiskiem „tygodniowa”). Uznana za odmianę felietonu łacińska *chronika*, wywodząca się od gr. χρόνος (‘czas’), miała wspaniałą antyczną przeszłość i ważne miejsce w dziejach literatury od średniowiecza do czasów nowożytnych. W historii rozwoju rodzącego się właśnie dziennikarstwa, które miało ambicje rejestrować i komentować bieżącą historię, dochodzi więc do korzystnego mariażu felietonu z gatunkiem najlepiej doświadczonym w dokumentowaniu dziejów.

Felieton mógłby uchodzić za najbardziej więziotwórczy gatunek – jest wszak mocno zrośnięty z czasem i przestrzenią, czego zewnętrzną oznakę stanowią precyzyjna data i wyraźnie dookreślone miejsce narodzin oraz stałe miejsce publikacji w periodyku, a w sensie immanentnym: ścisły

związek z bieżącymi zdarzeniami, luźniejszy – z literackimi konwencjami i genologiczną pedanterią. Jako dawna „pogawędka", jest obietnicą nieprzelotnej relacji autora z czytelnikami, na których czeka on zawsze w tym samym miejscu, by w poufałej rozmowie, zamiast mdłej buły codzienności, uraczyć ich lekkim, cieszącym zmysły, deserem ze współczesności.

Beata Nowacka

BIBLIOGRAFIA Bondkowska, M. (2005), *Struktura językowa felietonu dekady 1968–1978*, Warszawa. | Chudziński, E. (2000), *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, wyd. zmienione i rozszerzone, Kraków. | Maziarski, J. (1976), *Rozważania nad felietonem*, „Zeszyty Prasoznawcze", nr 1. | Norwid, C. K. (1980), *O felietonie felieton*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. 4, wybór i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa. | Olendzki, W. (1875), *Felieton i felietoniści*, „Niwa", t. VIII. | Pietrzak, M. (2013), *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochłowskiego*, Łódź. | Stasiński, P. (1982), *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław.

FIGURA RETORYCZNA

Figura (łac. *figura*) olśniewa wielością znaczeń: plastyczna forma, kształt, rysunek, zarys, rodzaj, gatunek, właściwość, wygląd zewnętrzny, postawa, posąg, postać, obraz, odbicie, wizerunek, wyobrażenie, wrażenie, pozór. Śledząc sposoby zastosowania tego terminu, warto spojrzeć w niebo. Erich Auerbach mówi, że dwa najstarsze znane nam przykłady użycia wyrazu występowały w kombinacji z gwiazdą nową. To gwiazda niedostrzegalna gołym okiem, która w krótkim czasie staje się doskonale widzialnym obiektem niebieskim. Tak więc – podobnie jak w tropach – istotny okazuje się element ruchu i transformacji. W poezji Owidiusza figura jest zwodnicza, mobilna i zmienna. To właśnie skojarzenie z czymś dynamicznym, swawolnym i pełnym gracji nie tylko odróżnia łacińską „figurę" od greckiego odpowiednika: σχῆμα (*schēma*): 'kształt, plan', lecz także – przekonuje Auerbach – naznacza historię pojęcia. Figury retorycznej również.

Figury retoryczne to „szczególne sposoby ukształtowania wypowiedzi wyróżnione i sklasyfikowane przez antyczną retorykę, gramatykę i poetykę jako właściwe sztuce oratorskiej i poetyckiej, a więc niedostępne zwykłemu, pospolitemu porozumiewaniu się" (STL). Figura retoryczna niczym figura łyżwiarza lub tancerza (fr. *figure* – 'obrót w tańcu') powinna odnawiać, przekształcać, upiększać i urozmaicać. Jest elementem stylu, spełnia funkcję estetyczną, wzmacnia perswazję, sprzyja emocjonalności. Nadaje godność (*dignitas*) i szlachetność wypowiedzi oraz tym, o których się mówi. Demetriusz w traktacie *O wyrażaniu się* odsłania „potęgę figur" – epizodyczna postać *Iliady* staje się wielka dzięki użytym przez Homera powtórzeniom: „Nireus w trzech nawach z Symy przewodniczy młodzi / Nireus, którego Aglaja z Charopa rodzi, / Nireus, najpiękniejszy z Greków". Autor rozprawy zakłada, że odpowiedni dobór figur stwarza wrażenie biesiadnego stołu, na którym stosownie rozmieszczone potrawy dają efekt obfitości. Przestrzega jednak, by zachować umiar, ponieważ inaczej figurowanie będzie „strojeniem małpy".

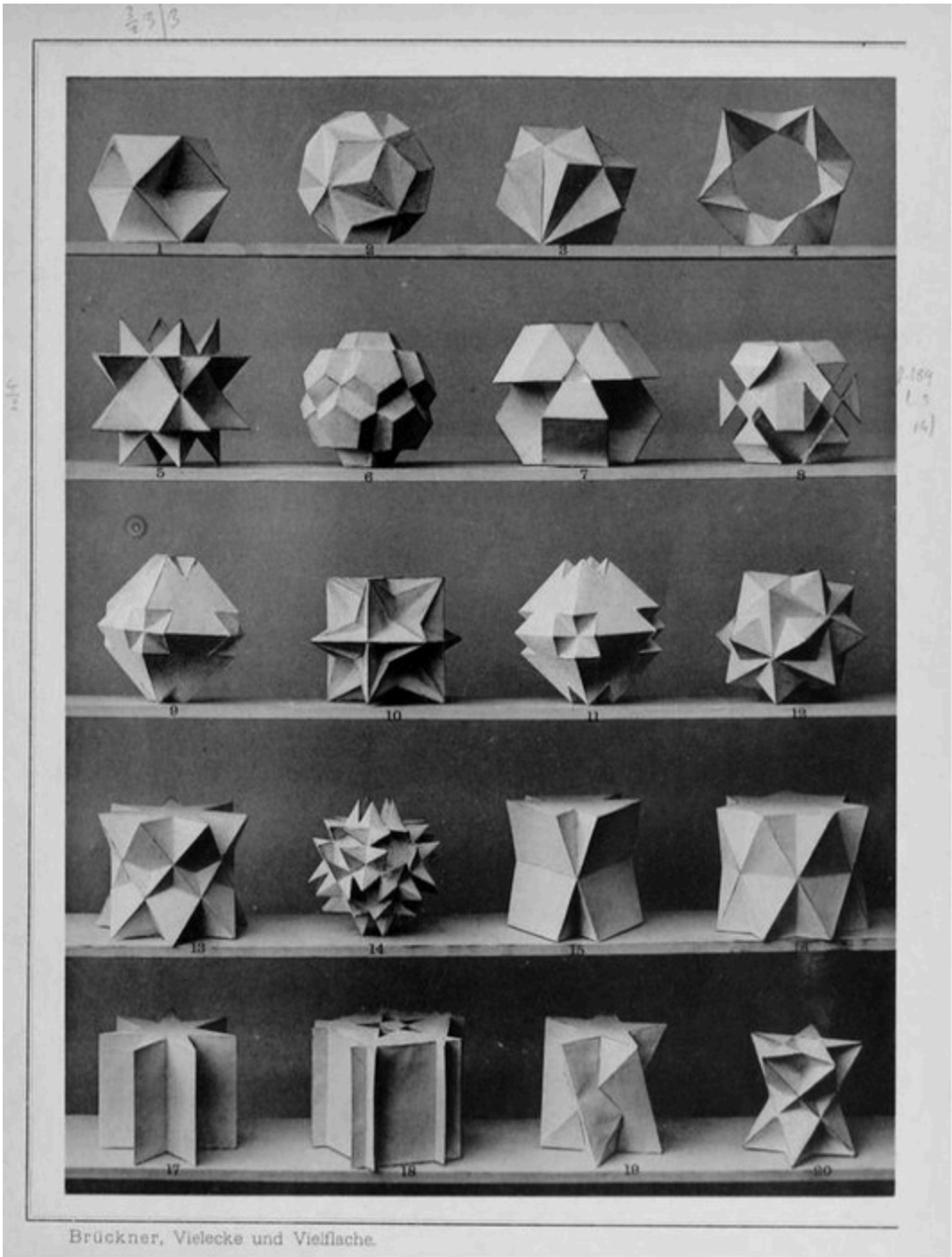
Starożytni często pisali o figurach figuratywnie. Porównywali je do gwiazd, kolorów, szat lub klejnotów na sukni kobiety – alegorii retoryki. We współczesnej koncepcji – w rozwijanej przez Michała Rusinka teorii percepcyjnej – figury (w przeciwieństwie do toposów) są zmienne,

dynamiczne, zawierają element innowacji, a więc zaskakują, przykuwają uwagę, pobudzają. Są jak anamorfozy – sztuczki w materii słowa. Olśniewają na konwencjonalnym tle. Metaforyka światła towarzyszy figurom stale. Cyceron mówił o „świetlistych punktach myśli i słów". Zarówno figury słów (mowy), jak i myśli – są niezliczone (niczym gwiazdy), ale różnią się tym, że „za odmianą słów niknie figura słów, gdy przeciwnie, figura myśli pozostaje, jakichkolwiek słów użyć zechcesz" – wyjaśnia autor rozprawy *O mówcy*.

Do grupy figur słów zaliczano środki powstałe przez przyłączenie (jak anafora, paronomazja, enumeracja), odłączenie (na przykład elipsa, zeugma, asyndeton), sposób uporządkowania (anastrofa, hyperbaton, izokolon). Do drugiej – figury kontaktu (np. apostrofa, pytanie retoryczne) oraz odnoszące się do sprawy (jak *correctio*, *exclamatio*, *concessio*, *praeteritio*, ironia). Kwestią sporną było, czy tropy uznać za figury retoryczne (Cyceron i Kwintylian oponowali). Pedantyczne klasyfikacje wzbudzały niechęć u następców, szczególnie romantyków, ponieważ nie wyrażały istoty zjawiska. Victor Hugo zrównał ze sobą wszelkie figury w duchu Rewolucji: „Syllepis, hypallage, litota / przerażały: przekraczam ograniczenia Arystotelesowe / i ogłaszam wszystkie słowa za równe, wolne, pełnoletnie". Takie podejście przekreślało założenie tradycyjnej retoryki, w której wyróżniające się elementy tworzą „tekstowy o r n a m e n t", czyli łaciński *ornatus*. Rusinek dopowiada: „*Ornatus* oznacza ozdobę, ale i sprzęt, ekwipunek, a dwoistość ta sugeruje estetyczno-agonistyczny charakter figur. Rozumienie figur jako biżuterii lub uzbrojenia pozwala przypuszczać, że łatwo je «zdjąć» i w ten sposób dotrzeć do wypowiedzi niefiguralnej".

Przekonanie o istnieniu mowy „czystej", „naturalnej" leży u podstaw drugiego ujęcia figur – również o starożytnej proweniencji. Kwintylian traktował figury jako odstępstwo od prostej postaci mowy. John Locke marzył o komunikacie wolnym od figur. Przestrzegał przed językiem obrazowym, zwłaszcza gdy celem było autentyczne poznanie, skłonny natomiast był mu pobłażać, kiedy w grę wchodziła przyjemność rozmówców. Komiczną paradoksalność takiego podejścia wydobył Paul de Man: „retoryce można folgować tak długo, jak długo pozostaje na właściwym sobie miejscu. Niczym kobieta, którą przypomina («jak płeć piękna»), jest miła tak długo, jak długo pozostaje na właściwym sobie

miejscu. Poza nim, pośród poważnych męskich spraw («gdy jednak zechcemy mówić o rzeczach, jakimi one są»), wywołuje skandal – jak pojawienie się prawdziwej kobiety w męskim klubie, gdzie toleruje się ją tylko na obrazach, najlepiej nagą (jak wyobrażenie Prawdy), w ramce na ścianie". Kolejny kłopot ujęcia figury jako anomalii zdemaskował Tzvetan Todorov: proste mówienie pozostaje poza polem uwagi teoretyków, więc cała wiedza retoryczna opiera się na odwołaniu do nieznanego. Todorov zaznaczył: „Mowa bez figur jest mową całkowicie przejrzystą i, tym samym, nieistniejącą. Dlatego właśnie pojawia się figura, rysunek utkany na tej przeźroczystości, rysunek, który pozwala nam po raz pierwszy uchwycić mowę jako taką, a nie tylko jako nosiciela znaczeń". W duchu tej koncepcji figurą jest to, co potrafimy nazwać i opisać jako figurę.



A jeśli figury nie są ani jak biżuteria, ani jak rysunek, lecz jak sama tkanina? Już w XVIII w. César Chesneau Dumarsais przewrotnie przekonywał: „W dniach jarmarku w Halach słyszy się więcej figur niż

w ciągu wielu dni zebrań w Akademii. Tak więc figury nie odbiegają od zwykłego mówienia ludzi, przeciwnie, mówienie bez figur odbiegałoby od zwykłego mówienia, gdyby było rzeczą możliwą stworzyć wypowiedź całkowicie za pomocą wyrażeń niefiguralnych" (Mayenowa). Argument za powszechnością figuracji okazuje się jednak dwuznaczny, ponieważ w Halach się zachwala, nakłania, uwodzi, oszukuje! To nie jest zwykła mowa, lecz apogeum „reklamiarstwa", które jest sztuką (mimo przepastnego dystansu wobec Akademii).
W podobnym czasie Giambattista Vico i Jean-Jacques Rousseau także uznali figury za konieczny element języka, ale ich spojrzenie było zupełnie inne. Mieli bowiem na myśli język pierwotny, niemal mityczny, nieskażony. Synchroniczną perspektywę przyjęli później romantycy niemieccy, a kontynuację ich myślenia odnajdziemy w słowach Friedricha Nietzschego: „Właściwie figuracją jest wszystko, co zwykle nazywamy mową". Dlatego też każdy, kto się wypowiada, jest indywidualnym „artystą językowym". Agata Stankowska zwraca uwagę, że gest przekreślenia różnicy między literalnym a figuralnym zmienia sposób funkcjonowania figur. Według de Mana znaczenie figuralne stale osłabia dosłowne. Co prawda figury pozwalają na porozumienie, ale narażają też na deformacje semantyczne. Jesteśmy skazani na „epistemologiczny labirynt struktur figuralnych", a figuralność języka umożliwia zwodniczość i oszustwa. Jakkolwiek de Man mówi o „olśniewających konstelacjach figur", grę językową z konstelacją łączyć ma przede wszystkim „złudzenie optyczne". Paradoksalnie konsekwencją „figuralnej siły języka", kpiącej z nas „dzikiej figuracji" i „fajerwerków figuracji", są „mglistość i ciemność". Figury mogą być niebezpieczne. Stanley Fish pisze, że *homo rhetoricus* jest lekarzem, który właściwie prowadząc operacje retoryczne, wydobywa wartość heurystyczną, ale jest też aktorem, a oczarowująca retoryka to siła, która „wciąga w swój własny świat nieustannie zmiennych kształtów i migotliwych powierzchni". Jednocześnie wskazuje, że „pokusa powierzchni i kształtów, «zdradliwych Tropów i Figur» nie byłaby odczuwana, gdyby nie istniało już w nas coś, co nas w nich pociąga". Dowodzi zatem: „Jeśli tropy i figury «nadają umysłowi ruch zbyt zmienny», to jest tak dlatego, że zasada zmiany już znajduje się w umyśle, a z tego wynika, że wygnanie […] poetów z naszego państwa nie wystarczy". Coraz częściej przyjmuje się, że figury kierują nie tylko naszą świadomością, lecz

także nieświadomością. Kolejną konsekwencją uznania powszechnej figuratywności języka jest bowiem traktowanie figur jako trybów myślenia i poznania. Posługując się porównaniem Rusinka, można wyrazić to tak: są one niczym układ przegródek, zdolny do wypełnienia się dowolną materią. Zapoczątkowane w XX w. ujęcie figur jako relacji badacz nazywa procesem ich emancypacji i globalizacji. W jego wyniku zaczęto odnosić figury nie tylko do związków międzysłownych, lecz także do większych obszarów dyskursu (Zygmunt Freud, Jean Piaget, Roman Jakobson, Jacques La-can, Hayden White, George Lakoff, Mark Johnson), traktując je jako niezbywalny składnik każdej odmiany języka (literackiego, naukowego, potocznego).

Figury zarówno imitują, jak i kształtują rzeczywistość. Ich kuglarski i kreacyjny charakter potwierdza etymologia. Andrzej Bańkowski podaje, że łacińska *figura* jako „kształt nadany sztuką ludzką, sztuczna podobizna czegoś" kontrastuje z „formą" – postacią naturalną i najdoskonalszą. Rzeczownik „figura" odsyła do *fingere* (lepienia z gliny). Podobnie Aleksander Brückner źródło tego słowa widział w czasowniku *fingere* (kształtować), z którego czerpać mają swój rodowód także: fikcja, fikcyjny, fiksować, fiksacja, figiel – pierwotnie kojarzony z diabelskimi sztuczkami. Auerbach, badając losy figury retorycznej, wskazywał, że funkcjonuje ona z jednej strony jako słowo, głębsze znaczenie, z drugiej natomiast jako podstęp, wykręt, zwodnicza forma, oszukańczy sposób mówienia. Tak więc nie tylko piękny kształt, uroda, lecz także fałsz, obłuda. Forma przymiotnikowa *figuratus* (ozdobiony zwrotami retorycznymi i zmyślony) również wskazuje na ambiwalencję. A jak nazwać tego, dla którego świat figur jest właściwym żywiołem? To *figurator*, czyli twórca.

Ewelina Suszek

BIBLIOGRAFIA Auerbach, E. (1959), *Figura*, w: idem, *Scenes from the Drama of European Literature: six essays*, New York. | Cyceron, M. T. (2010), *O mówcy*, przekł. B. Awianowicz, Kęty. | De Man, P. (2000), *Epistemologia metafory*, w: idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk. | Demetriusz (2006), *O wyrażaniu się*, w: idem, *Trzy stylistyki greckie*, przeł. i oprac. W. Madyda, Wrocław. | Fish, S. (2002), *Retoryka*, przeł. A. Szahaj, w: idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, Kraków. | Homer (1986), *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, oprac. J. Łanowski, Wrocław. | Lakoff, G., Johnson, M. (1988), *Metafory w naszym życiu*, przeł., wstęp T. P. Krzeszowski, Warszawa. | Nietzsche, F. (1997), *Przedstawienie*

retoryki starożytnej, przeł. B. Baran, w: *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków. | Rusinek, M. (2003), *Między retoryką a retorycznością*, Kraków. | Rusinek, M. (2012), *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk. | Stabryła, S. (oprac.) (1983), *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, Wrocław. | Stankowska, A. (2007), *Poezji nie pisze się bezkarnie: z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań. | Todorov, T. (1988), *Tropy i figury*, przeł. W. Krzemień, w: *Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, t. 2, Wrocław.

FIKCJA

Gdyby miała sama dobierać sobie przyjaciół, z pewnością najlepiej czułaby się w towarzystwie paradoksu, oksymoronu lub antytezy, mimo że nie podejrzewałby jej o tak wywrotowe sympatie nikt, kto zna jej pochodzenie. Wywodzona od łacińskiego *fingere,* fikcja zaczyna się od formowania z gliny, wosku lub metalu, pozostając w pokrewieństwie z „figurą", efektem rzemieślniczego wysiłku. U swych korzeni jest spójna, powstaje w wyniku lepienia, w atmosferze dążenia do zwięzłości, trwałości i wiarygodności. Jednak solidne, materialne podstawy *fingere* – lepienia z gliny – prowadzą w końcu nieuchronnie do *fictum* i *fictio* – tego, czemu w rzeczywistości nic nie odpowiada, czegoś urojonego, wymysłu, pozoru i złudzenia. Pomiędzy wersami słownikowych definicji wyrazu, tak dobrze znanego i, wydawałoby się, nieskrywającego żadnych tajemnic, wybrzmiewa echo jakiegoś semantycznego dramatu. Historia fikcji rozgrywa się pomiędzy trudem rzemiosła, uniesieniami tworzenia a niestosownością kłamstwa czy oszustwa.

Fingere ('tworzyć, stwarzać') wydaje się bliskie *formare* – ('tworzyć przez nadawanie kształtu'). Jedno i drugie opisuje zmianę, tworzenie nowych form, podobizn, słów, utworów literackich. Jednak *formare* odnieść można do działań, które przypisuje się Bogu (*tunc formavit Dominus Deus hominem pulverem de humo et inspiravit in nares eius spiraculum vitae*), podczas gdy *fingere* odnosić się będzie do tworzenia, którego efekt nie zostanie ożywiony tchnieniem życia (*terram finxit in effigiem deorum* – „uformował ziemię na podobieństwo bogów"). Skomplikowana sytuacja twórcy, który nie może ożywiać, budzi nieufność. *Formare* nie ulega żadnym ograniczeniom, *fingere* nie może wykraczać poza granice praw natury. Kształtowanie bez *spiraculum vitae* staje się fingowaniem – lepieniem tego, co nie ożyje – a stąd blisko już do kłamstwa. I tak, w toczącym się od starożytności sądzie nad fikcją, zapoczątkowanym dyskusją nad pożytecznością i wartością mimesis, nie może zapaść wiążący wyrok, a podejrzana fikcja pozostaje nadal pod baczną obserwacją.

Czy fikcja jest konsekwencją przyrodzonego instynktu naśladowczego, który, jak podkreśla Arystoteles, towarzyszy człowiekowi od dzieciństwa? Jeżeli tak, to wiele musi mieć wspólnego z dziecięcą zabawą. Budowle z klocków, zabawa w dom, lepienie z plasteliny – to tylko początek litanii

dziecięcych fikcji. Zabawa dzieci nie jest ucieczką przed światem realnym w świat fantazji. Właśnie zabawie – pierwszej fikcji prawdziwego życia – psychologowie przypisują ważne funkcje, zauważając jej potencjał kształcący, wychowawczy i terapeutyczny. Poszukując związków między dziecięcym fantazjowaniem a działaniem pisarza, Freud odkrył znamienne podobieństwo – ani jedno, ani drugie nie wynika z epistemologicznej usterki w postrzeganiu rzeczywistości ani z ontologicznej dezorientacji. Zarówno dziecko, jak i pisarz dobrze odróżniają świat rzeczywisty od świata swojej fikcji – zabawy; co więcej – potrafią odnaleźć mającą na celu wzbogacenie i poznanie rzeczywistości więź między obydwoma światami. Następuje prawdziwe i wartościowe poznanie, choć działano „na niby". Podobnie jak zabawa, fikcja angażuje „na serio", choć stanowi, zgodnie z definicją Huizingi, *intermezzo* zwyczajnego życia. Gdy zabawą staje się literatura, fikcyjne światy zapełniają się postaciami – figurami, które z fikcją łączy wspólny przodek – znane nam już *fingere*. Namacalność gliny i konkret rzeźby zostają zastąpione złożoną relacją między twórcą i czytelnikiem, lepienie – aktem konkretyzacji i aktualizacji.

Zła opinia fikcji powstała w kręgach, w których prawdziwość mierzy się konsekwencją. Fikcja to coś, co ulepione zostało z cieni platońskiej jaskini, odblasków idei. Stoi po stronie Apolla, nie Marsjasza. W każdej chwili może zostać zawieszona, odłożona na bok, niezależnie od tego, czy zaprasza do światów pięknych, czy przerażających. Konkretyzacja rozpoczyna się i kończy zgodnie z wolą czytelnika – stąd skojarzenie z grą, podejmowaną na życzenie i przerywaną na żądanie. Z zabawą łączy więc fikcję bycie „tymczasową aktywnością o swoistych tendencjach", która „różni się od zwyczajnego życia miejscem i okresem swego trwania" (Huizinga). Tym, co okazuje się w niej nieodpartą pokusą, jest możliwość przeżycia wszystkiego bez widocznych konsekwencji. Nic dziwnego, że fikcja budzi tyle moralnych i wychowawczych wątpliwości, skoro słownik Doroszewskiego definiuje ją jako „coś, czemu nic w rzeczywistości nie odpowiada, coś urojonego, wymysł, fantazję, pozór, złudzenie". Zarzut pierwszy brzmi najpoważniej – zacieranie się granicy między fikcją a rzeczywistością bywa przecież oznaką szaleństwa. Im lepiej skonstruowana jest fikcja, im łatwiej zapomnieć, że jej obiekty nie znajdują

swoich odpowiedników w rzeczywistości, tym większe może budzić obawy.

Jako niezastąpione narzędzie wszelkiej pracy twórczej, fikcja nie pozostaje wolna od pewnej dozy nieufności, wynikającej z faktu, że człowiek nie może tchnąć życia w swe (u)twory. Dopóki Afrodyta nie ożywi posągu Galatei, Pigmalion pozostaje szaleńcem, który fikcję przedkłada nad świat rzeczywisty, rzeźbę ceni wyżej niż realnie istniejące kobiety. Podobnie literackie fikcje bywają traktowane z dystansem, gdy wydaje się, że odciągają od rzeczywistości, kusząc tym, co nierealne. „Skąd wiedziałaś, że w tym wielkim, białym kamieniu / są ci ludzie?"– takie pytanie kieruje mały chłopiec do rzeźbiarki, Camille Claudel, tworzącej wielopostaciową rzeźbę w marmurze (*Camille Claudel*, reż. Bruno Nutten, 1998). Niepewność dziecka rodzi pytanie o wymiarze ontologicznym. Oto powstaje byt, który zależy od niedoskonałego człowieka – jak wobec tego można zaufać, że został stworzony właściwie?

Tam, gdzie gaśnie wiara w człowieka, odżywa wiara w literaturę. Prawda fikcji to paradoks, którego zgłębianie zalecałby Arystoteles, piszący o mimesis, niebędącej ani czystym odtwarzaniem, ani czystą fantazją. Zgodnie z teorią Romana Ingardena, fikcja to świat przedstawiony za pomocą quasi-sądów, ale to, że nie są to sądy w sensie logicznym, nie zmienia faktu, że skonstruowana z nich rzeczywistość jest prawdziwa. Henryk Markiewicz podkreśla związek między fikcją a funkcją poznawczą. Wolfgang Iser eksponuje zdolność literackich fikcji do wyprzedzania praktyki życiowej. Paul Ricoeur światy fikcji traktuje jako laboratorium, w którym dokonywane są rzetelne badania i istotne odkrycia, a Hayden White widzi nierozerwalne połączenie odkrywania i inwencji nawet w narracjach historycznych, pozornie dalekich od fikcji. Zgodnie z rozpoznaniem Hansa Blumenberga, tworząc fikcję, artysta trzyma się rzeczywistości danej, ale kształtuje – zadaną. Fikcja jest więc prawdą, figurą ulepioną z gliny, na co najmniej dwa sposoby: zanurzoną w życiu albo wyprzedzającą rzeczywistość. Ten drugi przypadek zdarzył się wtedy, gdy literatura „przepowiedziała" dwudziestowieczne totalitaryzmy, wykraczając poza horyzont wiedzy tamtej epoki. Niesłusznie oskarżaną o bycie kłamstwem czy ułudą, pozostawiamy fikcję w poczuciu, że fingowanie nie okazało się oszustwem, ale prorockim głosem ducha, który

literatura potrafi wydobyć z materii (także z ludzkiego ciała), przekraczając wszelkie ograniczenia.

Justyna Baran

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (1983), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław. | Freud, Z. (1974), *Pisarz a fantazjowanie*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 1: *Orientacja poetocentryczna i kulturocentryczna*, Kraków. | Huizinga, J. (2007), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa. | Ingarden, R. (2000), *O tak zwanej „prawdzie" w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele sztuki literackiej są sądami sensu stricto?*, w: idem, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków. | Iser, W. (2006), *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przekł. W. Bialik, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybór i oprac. K. Orłowski, Warszawa. | Markiewicz, H. (1976), *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków. | White, H. (2000), *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Kraków. | Ziółkowska-Juś, A. (2014), *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricoeura*, „Diametros", nr 42.

FRAGMENT

Fragment (*fragmentum*) nie jest ułomny, ale jest ułamkiem, odłamkiem, drzazgą. Słowo pochodzi od łac. *frangere*, które znaczy coś odłamywać. W polskiej literaturze pojawia się w XVI w., u Jana Kochanowskiego, a potem znika na dwieście lat. Fragment to zarazem urywek tekstu (dzieło nieskończone lub niezachowane w całości, jak wiersze Safony), jak i niewielki utwór o niewykończonej formie. Oscyluje między oderwaniem od całości i dążeniem do niej.

Najwięcej fragment zawdzięcza romantyzmowi. Wypracowane wówczas sposoby rozumienia terminu (zarówno w zakresie poetyki, jak i stojącego za nią światopoglądu) nie wyczerpały się wraz ze zmierzchem epoki. Jean-Louis Galay pisał, że fragment to swoisty „teren budowy". Trop ten odsyła do estetyki romantycznych ruin i literackich mistyfikacji tekstów dawnych epok (*Pieśni Osjana* byłyby tutaj najbardziej charakterystycznym przykładem). Widmo tak pojmowanego fragmentu powraca u Edgara Allana Poego w *Rękopisie znalezionym w butli*, w *Pamiętniku znalezionym w wannie* Stanisława Lema, wreszcie – „w lewym, mocno sfatygowanym narciarskim bucie", który stał się podstawą powieści Jerzego Pilcha *Zuza albo czas oddalenia*. Romantyczne upodobanie do resztek ma dalsze implikacje. Poszukiwanie i ogłaszanie fragmentów arcydzieł zamienia się w pasję kolekcjonowania, w zbieranie odpadków, urywków, cytatów, w „zatracenie w konkrecie i poszczególności" – jak pisano o imponującej pracy Waltera Benjamina. Nieukończone *Pasaże* skupiają jak w soczewce złożoność fragmentu: z jednej strony wykorzystują tę formę jako kompozycyjną podstawę (uprzywilejowując zwłaszcza to, co jest marginesem), z drugiej – próbują przez namiętność zbieracza zbliżyć się do esencji filozofii, historii, kultury, wznieść „dzieło-gmach", które ogarniałoby swym namysłem całość świata.

59

Jeszcze poważniejsze konsekwencje przyniosło romantyczne skojarzenie fragmentu z biografią, która od tej pory programowo była nieuporządkowana. Złożona z incydentalnych wątków, dygresji, przemilczeń i wrażeń, a nie z logicznie ułożonych wypadków, oddawała podmiotową niejednorodność. „Każdy człowiek – przekonywał Friedrich Schlegel – to tylko jeden kawałek z siebie samego". Kolejnym ważkim krokiem na tej ścieżce będzie – jak dowodzi Maria Delaperrière – nowoczesna „fragmentacja Podmiotu": schizofrenicznego, doświadczającego innego w sobie oraz rozproszenia zarówno cielesności, jak i świadomości. Modernistyczny i postmodernistyczny podmiot rozkojarzony znajduje paradoksalną formę obrony – ucieczkę we fragment. Autobiograficzne projekty Witkacego, Aleksandra Wata, Zygmunta Haupta, Witolda Gombrowicza czy Marii Kuncewiczowej

wyraźnie pokazują, że fragment jest naturalną formą zapisu siebie: osoby niegotowej,wewnętrznie sprzecznej, rozproszonej, wieloznacznej etc. Roland Barthes – który mógłby być patronem tak pojętego projektu autobiograficznego – konstruując drogę od fragmentu do dziennika, zwraca uwagę na rozkosz, jaką daje ta poetyka: fragment to „fantazmat dyskursu, szczelina pragnienia", przyzwolenie na narcystyczną kontemplację siebie. „Pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła: rozkładam się koliście: cały mój mały świat w kawałkach; a co w środku?" – to zdanie Barthes'a można uznać za emblemat czcicieli fragmentu. Fragment daje złudzenie rozproszenia siebie, jest ucieczką przed zastygnięciem w „dziele", nieustannym „pisaniem na nowo", bo każdy okruch można zastąpić innym. Fragment nie wyczerpuje w tym swej znaczeniowej siły. Romantyczny „człowiek rozbity" ma przecież ponowoczesne wcielenia, rodzące się w wyniku mariażu z medycyną i techniką. Ciało się rozczłonkowuje, jego fragmenty się wymieniają, świadomość ulega rozszczepieniu czy wirtualnemu podwojeniu. Fragmentacja dawnego podmiotu wydaje się tylko wstępem do postępującej fragmentacji „postczłowieka".

Romantycy wyrażali przekonanie – próbując poradzić sobie w ten sposób z poznawczą ułomnością i niestabilnością świata – że każdy tekst literacki stanowi osobną partię, fragment właśnie, wiecznie nadpisywanego i otwartego „dzieła totalnego", kuszącej, aczkolwiek niemożliwej całości. Inklinacje ku fragmentowi nie wydają się wobec tego asekuranckie; przeciwnie – są jedyną formą, w której autorzy mogli skutecznie przeciwstawić się utopii kompletności. Demonstracyjny wybór fragmentu pozornie odsłaniał słabości, w istocie jednak wychodził naprzeciw przekonaniu, że nasz ogląd i doświadczenie świata są cząstkowe, niepełne, i stawał się – według Schlegla – „formą filozofii uniwersalnej". Epistemologii towarzyszyły zatem proces twórczy, w którego przebiegu autor otwierał się na swobodne poszukiwania, nierozstrzygalne dylematy, intuicje, gry słowne, asocjacje etc., oraz poetyka, na której usługach pozostawały milczenie, negacja, cytaty z dzieł i rzeczywistości, notatki, glossy, kolaże, *bricolage*'e, a nawet – sprzeczne z założeniami fragmentaryczności – aforyzmy i sentencje. Najdoskonalsi fragmentaryści polskiej poezji – Miron Białoszewski i Tadeusz Różewicz – z upodobaniem pisali wiersze-okruchy. Pozostawiali lapidarne rozbłyski myśli, ocierające

się o epifanie i pytające o metafizykę. Stosowali notatki, szkice i zarysy, opierając na nich ułomną (ułamkową) konstrukcję wierszy i całych tomów. Pozornie niedbałe i luźne konstelacje ułamków zbliżały fragmentarystów do poetyki sylwy. Fragment okazywał się ponadto odpowiednią formą do wyrażenia starości i doświadczeń granicznych (np. w późnej twórczości Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), które znalazły właściwy wyraz w poetyce braku i rozpadu, a ostatecznie prowadziły właściwie do granic literatury i możliwości wypowiedzenia tego, co niewyrażalne. Nietrudno dostrzec tutaj poczucie klęski i bezsensu, którym fragment stara się przeciwdziałać. Fragmentaryści to jednak melancholicy, świadomi, że poczucie pełni jest niemożliwe do osiągnięcia, a wybrana forma daje tylko złudne pocieszenie. Spojrzenie z perspektywy odbiorcy uświadamia, jak ważny dla dzieła fragmentarycznego jest proces interpretacji, w którym dochodzi do uzgodnień, przemieszczeń sensów i próby scalenia opalizujących części. Fragment stanowi interpretacyjne wyzwanie, urzeka i uwiera jak drzazga. Idąc za Mieczysławem Jastrunem, widzimy, że okruch owiany jest aurą tajemnicy, bo w oderwaniu od macierzystego otoczenia wydaje się zupełnie inny, nieznany. Ale efekt pokawałkowania może też zachwycać komicznym impetem – „Połamało się / I to też forma", pisał Białoszewski. Fragmenty są bowiem jak Novalisowe „literackie nasiona", z których wyrośnie coś większego, na kształt „romantycznej encyklopedii" Schlegla.

60

W wierszu *Larwa* Tadeusz Różewicz konstatował: „Piszę ciągle / choć wiem że odchodzi się / zawsze / z fragmentem / z fragmentem całości / całości / czego”. Ów znak permanentnej pracy fragmentarysty i gorycz (czy stoickie

pogodzenie się?) połowiczności trudu sugerują, że fragment pozostaje migawkowy. Ale czyż nie ujawnia tutaj swej przebiegłości? Pozwalając się z jednej strony okiełznać i złapać w siatkę (ułomnych) definicji, z drugiej zaś wychylając się nieustannie ku utopijnej całości, fragment przypomina – na co pierwszy wskazywał Schlegel – jeża: „Fragment musi, jak niewielkie dzieło sztuki, być całkowicie odcięty od otaczającego go świata i jak jeż doskonały sam w sobie". Romantykowi wtórował Derrida, pisząc w 1988 roku: „Jeż: oślepia sam siebie. Zwinięty w kłębek, najeżony kolcami, bezbronny i niebezpieczny, wyrachowany i nieprzystosowany (wyczuwając niebezpieczeństwo na autostradzie, zwija się w kłębek i w ten sposób prowokuje wypadek)".

Monika Ładoń

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (2011), *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk. | Bartoszyński, K. (1992), *O fragmencie*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa. | Benjamin, W. (2015), *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków. | Delaperrière, M. (1997), *Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie", nr 3. | Derrida, J. (1998), *Che cos'è la poesia?*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie", nr 11–12. | Galay, J.-L. (1978), *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, „Pamiętnik Literacki", z. 4. | Hilsbecher, W. (1972), *Fragment o fragmencie*, w: idem, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa. | Kitowska-Łysiak, M., Lachowski, M. (red.) (2011), *Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku*, Lublin. | Kurska, A. (1989), *Fragment romantyczny*, Wrocław. | Pilch, J. (2015), *Zuza albo czas oddalenia*, Kraków. | Schlegel, F. (2009), *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp i komentarze M. P. Markowski, Kraków. | „Tekstualia" 2005, nr 2 [poświęcony fragmentowi]. | Wójcik, T. (2005), *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa.

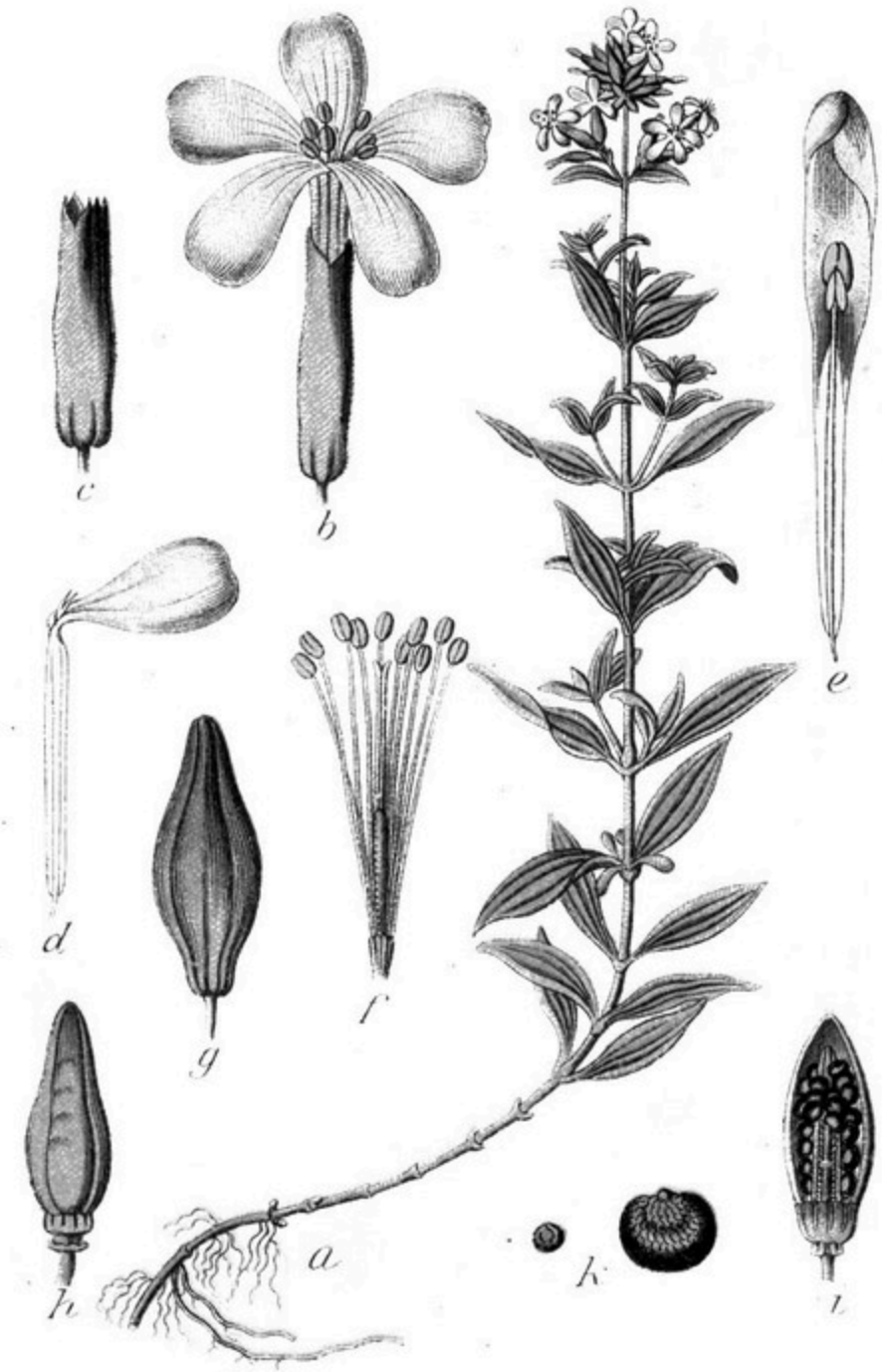
G

GAWĘDA

Długi żywot gawędy rozpoczął się wraz z cząstką *gavъ* (*gōv-*), sygnującą w języku prasłowiańskim rzeczy plugawe, brudne, niskie: cerk. *ogawije* – ‘nędza’, aryj. *gówno* – ‘obrzydłość’, ros. *gowiado* – ‘bydlę’ (Brückner). Wprawdzie słowiańskie *gawędo* z polskiego wypchnęło bydło (od „być”) i zastąpiły szczegółowe zapożyczenia (np. wół), jednak ekspansywna cząstka z determinacją funkcjonować poczęła w gawędzinie, synonimie wołowiny, by w XVI w. ruszyć na podbój kolejnych pól semantycznych. Bydlęcą hołotę, tłuszczę skupiła więc w gawiedzi (dawn. gawądzi, gawędzi), z czasem wyłaniając z niej gawędę, czyli ludzi odrażających, brudnych, złych, co w 1585 r. odnotował Andrzej Rymsza, pisząc o królu, który „Myślił, coby miał czynić z tą sprośną gawędą, / że się strachu nabiorą i swej myśli zbędą”, by słowo mogło specjalizować się dalej i już na początku XVII w. określać „członki wstydliwe” (słownik warszawski). Bo „takowe członki chore gawędą zwali” (Syreński), kiedy zdjęte były przez panią francę, kwarcianą ospę, kanoniczny katar, czyli weneryczną zarazę. Na „niemoce dymionne”, „zagniłe wrzody [...] zaplugawione na członkach” herbaria polecały wówczas okłady z leśnego astra, więc siłą rozpędu i jego „gawędą zowią od członków wstydliwych, którym ratunek daje” (Linde), a potocznie – „wołowym oczkiem”. Franciszek Sławski posuwa się jeszcze dalej i traktując nazwę kwiatu jak złożenie (ǵōu̯-ŋǵhu-), w którym drugi człon wywodzi z prasł. **językъ*, czyta dosłownie: „wołowy język”! Decydował tu chyba kształt płatków, ale gawęda od lasa do Sasa się rozprzestrzeniała, zagarniając człowieka, stąd znamienne polecenie-klątwa, wysnute przez Zabłockiego: „Pójdziesz do łaźni za trzy grosze w towarzystwie samego tylko nikczemnego gawędy Kryspina” (za: Linde), jak i pełen wyrzutu okrzyk: „Co ten stary gawęda rzęzi!” (za: Linde). Bo chory tracił głos, bredził, zrzędził, a nawet brechał, czyli wydawał dźwięki podobne ujadaniu psa (dawne *gav-gav, hav-hav* to onomatopeje szczekania). I ten ostatni rys wprowadził *gaw-* w rodzinę czasowników; protoplaści – gawądać, gawędać

– określali wypowiedź chorobliwie pokaleczoną, zdecydowanie niższą od niewinnego paplania gaduły (od dziecięcego ga-ga) czy pierdoły (smrodliwy wiatr w słowach; „pierdel" to świszczący powiew), ale nawet ostrość pieprzenia (od pieprzu) nikła przy agresji plugawie zarażającego gawędzenia. I do literatury przedostało się dopiero, gdy natężenie wulgarności osłabił czas, a okoliczności wymusiły u Potockiego przekleństwo – „Urągowisko obcych a gawęda w radzie" (za: Brückner).
Rozrastający się ciąg znaczeń przerwała katastrofa (dosłownie: zwrot w dół, upadek, rozumiany też jako koniec przygody), bo w XVIII w. tak określano rozbiory. Siła złego, na kryzys narodu bowiem nałożyły się jeszcze zmiany cywilizacyjne, „drukowana plaga spadła na owczarnię Europy i zamieniła ją w stado wilków" (Benjamin), tratujących bezlitośnie kulturę słowa mówionego. Za nim to tęsknota odpowiada za dalsze życie gawędy, imiennie zaś – Henryk Rzewuski! Jako relikt sarmackiego świata ją chyba wywołał (zapamiętał z powiastek ojca, zapalonego facecjonisty?) jesienią 1830 r., kiedy snuł kontuszowe opowieści przed Mickiewiczem. „Pisz, jak mówisz", usłyszał, a wieszcz też zapragnął i na rzymskim bruku z jednego słowa zrodziły się dwa arcydzieła. Kiedy Rzewuski wydawał w latach 1839–1845 *Pamiątki Soplicy*, „nie posiadano się z radości, że odkryto prawdziwą kopalnię diamentów", ponieważ była to książka „stanowiąca, rzec można, epokę w literaturze, bo stworzyła rodzaj, stworzyła gawędę, stworzyła starego szlachcica złożonego z kontusza, różańca, korda i kielicha, a stworzyła tak dobrze, że jakim tego szlachcica Rzewuski opisał, takim on na zawsze w naszej wyobraźni pozostał: stworzyła szkołę" (Chmielowski). A Mickiewicz, wcześniej realizując projekt, już w 1833 r. przekonywał Antoniego Odyńca: „Żyję tedy w Litwie, w lasach, karczmach, ze szlachtą, Żydami etc. Rzadko gdzie wychodzę; ciągle chodzimy i gawędzimy z Witwickim", a w *Panu Tadeuszu* gawęda jest ostatnią pamiątką oralnej kultury; jak chorobliwy wykwit słów-zdarzeń, wędrujących po każdej niemal księdze w różnych formach gramatycznych, zaklina rzeczywistość. Podsłyszeć ją musiał Pol, kiedy w Dreźnie się spotkał z Mickiewiczem, bo niedługo później opatrzył *Wieczór przy kominie*, stylizowaną opowieść szlachcica-żołnierza z tomu *Pieśni Janusza*, podtytułem: *Polska gawęda*. „Miłe brzmienie tego pejoratywnego słowa (jak legenda, lawenda) sprawiło, że staraniem Wincentego Pola stało się u historyków języka, nieznających jego plugawych początków, wzniosłą

nazwą osobnego gatunku prozy literackiej” (Bańkowski), a pierwszeństwo zapisu jest tyleż niepodważalne, co przypadkowe.



62

Drugi ojciec po powrocie do kraju rozplenił „wołowe oczko” i wyzierać zaczęło coraz częściej z tytułów wierszowanych czy prozatorskich opowiastek, a kolejnym ojcem-założycielem, co odlał „spiż ducha, nigdy

dotąd nieodlany" i był „twórcą nowego zupełnie rodzaju, który on od siebie, ze swojego widzenia, gawędą nazwał", Pol w 1866 r. mianował Kazimierza Wójcickiego. W jego *Starych gawędach i obrazach* nie ma śladu rzymskich rozpoznań Mickiewicza i Rzewuskiego, więc obraz ginącego świata zastępuje postulat stagnacji: okopać się w twierdzy rodzimej retoryki, podlać ją węgrzynem czy swojskim miodem i „dalej w gawędę", bo „gdyby kto był spisał, co się gawędziło od lat młodych, czytałbyś, moje pacholę, rzeczy ważniejsze i ciekawsze, niż kiedy suche przewertujesz kroniki". Stałymi formułami, redundancją, typowymi schematami i toposami gawęda petryfikowała w swojskim klimacie szlachtę na zagrodzie z jej ułańską fantazją, zatracając dramaturgię. W męskim geście Syrokomla podjął się kodyfikacji i opowieściom z *Gawęd litewskich* nadał podtytuły: z samym sobą, z tradycji poleskiej, gminna, zaściankowa, z żebrackiego żywota, klasztorna, szlachecka, co sugerować miało różnorodność, ale jego gawęda dziecinna ujawniła łączącą wszystkie teksty sytuację narracyjną: „Niech lalka będzie grzeczna, nie płacze, nie beczy, / Ładnie mi się ukłoni i uszko nachyli, / A ja lalce opowiem wiele pięknych rzeczy". Bo z serca płynąca opowieść jak jedwabnik nicią oplątywała słuchacza, by miłosna zaraza rozpanoszyć się mogła na kolejne członki i pozbawić ostatniego drgnienia; „gawęda terroryzuje swoją wymownością, dosłownie paraliżuje ciała, zmienia w «lalczyne»" (Nawarecki).

Te same wątki snuła w Paryżu, bo teren udeptały jej edycje dawnych rękopisów: *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce* Juliana Ursyna Niemcewicza (1822, 1830, 1838), *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska (1836), *Opis obyczajów* Jędrzeja Kitowicza (1840–1841), sławione przez Mickiewicza. „Rozkoszną lekturą" nazywał w listach opowieści Paska, a z katedry paryskiej 21 grudnia 1841 r. przekonywał, że pisał on, „jak mówił, bez wymusu, od niechcenia, rzucając na papier okresy bez troski, co się z niemi stanie [...]. Nigdy nie brakowało mu ni słów, ni treści; słuchał tylko natchnienia, a kiedy natchnienie go opuszczało, to i on opuszczał swój przedmiot, brał inny albo rzucał pióro. Często wśród opowiadania najważniejszej bitwy, gdy mu z powodu jakiej osoby, co się tam nawinęła, przyjdzie na pamięć jaka sprawa, choćby mała kłótnia sąsiedzka, zaraz poważnie wykłada cały proceder. Jest to niby ziemiańska część ówczesnej historyi polskiej", kwintesencja żywego języka, więc dodawał, że: „Gdyby

kto chciał zrobić wydanie rytownicze jego dzieła, zamiast przecinków i kropek, nieużytecznych w piśmie, gdzie nie masz ani okresów, ani periodów książkowych, powinien by wymyślić, jakie znaki pokazujące np., że w tem miejscu mowca pokręcił sobie wąsa, w tem porwał się do szabli, bo takie poruszenia zastępowały słowa, wyrażały myśli". To „gest foniczny" (Maciejewski), czyli słowo rzucone na pastwę swobodnego trwania, słowo doświadczające i dotykające życia. „Dlatego Mickiewiczowska triada «życie – ruch – przygoda» jednako pasuje do charakteru Paska jak do struktury gawędy" (Nawarecki). W genialnym rozumieniu otwarcie na anarchię składniową przywrócić mogło przygodę, a z nią wolność. Tak wysoko ustawiona poprzeczka wstrzymała jednak rozwój, bo „im bardziej przyrasta wiedza, tym większym staje się wyzwaniem ryzyko zgłębiania niezgłębionego czy dziwacznego" (Ong).

Naśladowcy wieszcza odczytali jedynie wyzwolenie z konwencji (Kazimierz Bartoszyński wskazuje amorficzność jako wyznacznik gawędy) i jęli produkować lepsze lub gorsze, ale zawsze plugawe odbitki z tej samej matrycy (Ignacy Chodźko, Michał Czajkowski, Jan Zacharyasiewicz, Wiktor Dłużniewski, Marceli Rostkowski, Walery Gadomski, Juliusz Strutyński, Antoni Józef Rolle, Zygmunt Kaczkowski, Kazimierz Bujnicki i in.). W 1866 Józef Ignacy Kraszewski nie wytrzymał i ostro krytykując „Bałwochwalstwo dnia wczorajszego", grzmiał: „ten sposób pojmowania i malowania przeszłości tak się stał niewolniczo jedynym i ciągle powtarzającym, że z góry zobaczywszy ledwie końca wąsów, można odgadnąć, do kogo należą", bo w drugiej połowie XIX w. charakterystycznym elementem konstytuującym gawędę szlachecką był ich stały bohater, przejęty od Rzewuskiego książę Radziwiłł Panie Kochanku (Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Kazimierz Wójcicki i in.). Równolegle też kwitła gawęda w pogadankach literackiej gawiedzi na różne tematy, przemycając oralne rysy w tekst i już otwarcie hołdując subiektywizmowi jako metodzie poznania; mogły to być dykteryjki, opowiadania, listy, a nawet opisy myśliwskie, byleby tylko były „zaczerpnięte z własnego doświadczenia lub z opowiadań, a nie z drukowanych książek", więc posypały się *Gawędy starego leśniczego* Józefa Chociszewskiego, *O romantyzmie. Gawęda literacka* Zygmunta Kaczkowskiego, analizująca literaturę XIX w., Anastazji z Jełowieckich Dzieduszyckiej *Gawędy matki* o wychowaniu dzieci, *Gawędy ogrodnicze*

Gwiaździca… „Wszystko to razem, prawdę powiedziawszy, popłynęło z jednego źródła, z piersi Adama" i wskazując z dezaprobatą czwartego ojca, Kraszewski był najbliżej prawdy.

Skompromitowaną gawędę przed odejściem do lamusa powstrzymali krytycy na przełomie XIX i XX w. Najpierw Antoni Bem, później Piotr Chmielowski określać zaczęli wyznaczniki gatunku na podstawie tematu (opowieści rodzinne i batalistyczne z życia szlachty, „nacechowane pewną rubasznością i jowialnością staropolską", zamiłowaniem do tradycji, konserwatyzmem, pobożnością, ksenofobią, ale też opisy rodzimych okolic) i kompozycji (narracja z pozycji bohatera zdarzeń, brak chronologii czy hierarchizacji zdarzeń, język pełen latynizmów i kolokwializmów, powiedzonek), a koronnym przykładem – wbrew intencji twórcy, bo Rzewuski deklarował „powieść historyczną" – okazały się *Pamiątki Soplicy*. O słabym umocowaniu terminu świadczy cudzysłów, w którym pojawia się gawęda, a choć zniknie on u późniejszych badaczy, wśród przykładowych twórców panować będzie ciągła rotacja, sprzyjająca określaniu cech na podstawie wybiórczo zgrupowanych tekstów, bo nie sposób ująć gawędy w ryzy wąskiej definicji. Jest otwarta na żywe słowo, za każdym razem toczące się w inną stronę, i jedynym kluczem wydaje się tropienie śladów oralności, których intensywność może określać zmienne w czasie wyznaczniki (Opacka). Zza zamkniętych jeszcze drzwi gawęda odbija się echem w ironicznych stylizacjach (Witold Gombrowicz, Czesław Straszewicz, Kazimierz Brandys i in.) czy w zachowującej charakterystyczne rysy, choć uwspółcześniającej realia literaturze wspomnieniowej dwudziestolecia międzywojennego (Janina Broniewska, Zdzisław Czermański, Jarosław Iwaszkiewicz, Melchior Wańkowicz, Ksawery Pruszyński, Izabela Czajka i in.) i w każdej opowieści zrodzonej z sytuacji granicznej. Bo niebezpieczna, szamocząca się i rwąca, plugawym okiem łypiąca w nieznane gawęda jest aktem mowy, który heroicznie stara się wznieść, by resztkami słów powstrzymać czas.

„Łabędzi śpiew" to zatem czy „wołowy język"? *Summa summarum* „Huk mija, musim minąć z blaskiem i gawędą" (Mickiewicz), więc aster z drobnymi fioletowymi kwiatkami strzeże pamięci na nagrobkach.

Wioletta Bojda

BIBLIOGRAFIA Bartoszyński, K. (1966), *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiątek Soplicy”*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, Wrocław. | Bem, A. G. (1899), *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, Petersburg. | Benjamin, W. (1996), *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań. | Chmielowski, P. (1905), *Krytyczno-porównawczy przegląd dziejów piśmiennictwa polskiego*, t. 2: *Literatura polska nowożytna*, Warszawa. | Gall, A. (2008), *Gawęda jako medium literackie polityki pamięci: „Pamiątki Soplicy” Henryka Rzewuskiego*, Słupsk. | Kraszewski, J. I. (1866), *Obrazy przeszłości*, w: idem, *Gawędy o literaturze i sztuce*, Lwów. | Maciejewski, M. (1977), *Gawęda jako słowo przedstawione*, w: idem, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław–Warszawa. | Mickiewicz, A. (1870–1872), *Korespondencja Adama Mickiewicza*, t. 1–2, Paryż. | Mickiewicz, A. (1933), *Dzieła prozą*, t. 4: *Wykłady o literaturach słowiańskich*, r. I i II, Nowogródek. | Nawarecki, A. (2006), *Do Europy! Panie bracie…*, w: *Romantycy i Europa*, red. M. Piwińska, Warszawa. | Ong, W. J. (1992), *Oralność i piśmiennictwo. Słowo poddane technologii*, przekład i wstęp J. Japola, Lublin. | Ong, W. J. (2009), *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przekład i oprac. J. Japola, Warszawa. | Opacka, A. (1998), *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice. | Pol, W. (1866), *Pamiętnik Wincentego Pola do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach mianych w radnej sali miasta Lwowa stenografowanych pod dyrekcją L. Olewińskiego*, Lwów. | Rymsza, A. (1595), *Historia Iozefa syna Goroniowego o woynie zydowskiey na dwie części rozdzielona […]*, Wilno. | Siennik, M. (1568), *Herbarz, to jest zioł tutecznych, postronnych y zamorskich opisanie […], przydano Alexego Pendemontana księgi ośmiory o taiemnych a skrytych lekarstwiech […]*, Kraków. | Syreński (Syreniusz), S. (1613), *Zielnik herbarzem z ięzyka łacińskiego zowią: to jest Opisanie własne imion, kształtu, przyrodzenia, skutków y moc zioł wszelakich […] polskim ięzykiem zebrany y na osmiero ksiąg rozłożony […]*, Kraków. | Syrokomla, W. (1882), *Gawędy*, Lwów. | Szmydtowa, Z. (1961), *Czynniki gawędowe poezji Mickiewicza*, w: eadem, *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, Warszawa. | Wójcicki, K. (1840), *Stare gawędy i obrazy*, t. 1–4, Warszawa.

GEOKRYTYKA

Po słynnym zwrocie topograficznym (*spatial turn*, *topographical turn*) prefiks „geo-" (gr. γῆ, *gē* – 'ziemia') zyskał popularność w złożonych nazwach dziedzin i metodologii humanistyki. Jego słowna kompozycja z greckim κριτήριον (*kritērion*) 'kamień probierczy', 'znak rozpoznawczy', 'sąd' buduje termin „geokrytyka" (*geocriticism*, *géocritique*). Stworzoną w ten sposób orientację interesuje model relacji i interakcji między przestrzeniami geograficznymi i ich artystycznymi reprezentacjami, a także penetrowanie korelacji przestrzeni i geografii z literaturą oraz sondowanie charakteru spojrzenia na przestrzeń (przyjezdny, rodzimy użytkownik przestrzeni etc.). Jest to efekt: postkolonializmu, zmian na mapach powojennej Europy, organizacji nowoczesnego społeczeństwa, globalizacji (a wraz z nią deterytorializacji) oraz technologii informacyjnych.

Geokrytyka na pierwszy plan wysuwa kwestię kondycji przestrzeni, kieruje się ku miejscu (realnemu bądź wyobrażonemu) i tym samym ma wkład w odkrycie nowych jakości w literaturze: wydobywa z niej geograficzne aspekty, jest próbą ujęcia struktury miejsc, krajobrazów, map oraz ich opisów, angażuje się we wskazanie związków świata tekstualnego z pozatekstowym, odsłania inspirującą rolę miejsc dla literatury. Jej interdyscyplinarny projekt przyczynia się do odkrycia potencjału pokrewnych mu dziedzin nauki i aktywności, jak choćby turystyka literacka. Herman Melville w powieści *Redburn* sugerował, że niemal wszystkie dzieła literackie mają znamię przewodników.

Zwiastuny podejścia geokrytycznego znajdziemy w *Poetyce przestrzeni* Gastona Bachelarda, w pismach Maurice'a Blanchota (*Przestrzeń literacka*) i w koncepcie mapowania poznawczego Fredrica Jamesona. Geokrytyka leży na styku geografii kulturowej, socjologii, antropologii, biografistyki, imagologii. Wiąże się też z ekokrytycyzmem, rozwija liczne wątki geofilozofii (rizomatyczna struktura, przestrzeń „gładka", nomadologia Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego), a także postrzegającej miejsce abstrakcyjnie geopoetyki, ufundowanej przez szkockiego poetę Kennetha White'a, który w 1989 roku założył International Institute of Geopoetics. W zasięgu geokrytyki jest także koncept lektury przestrzeni miasta Władimira Toporowa, semiotyka przestrzeni Jurija Łotmana, Bachtinowska chronotopia, heterotopia Michela Foucaulta, hiperrealność

Jeana Baudrillarda, *imaginary geography* Edwarda Saida, teorie postkolonialne, *gender studies*, prace nad trzecią przestrzenią (termin *thirdspace* Homiego K. Bhabhy), prowadzone przez amerykańskiego geografa Edwarda Soję.

Liczący niewiele ponad dekadę termin „geokrytyka" odnajdujemy w wypowiedziach teoretycznych Bertranda Westphala, który metodę wywiódł z trzech założeń. Są to opisane w kolejnych rozdziałach *La Géocritique: Réel, fiction* – przestrzenno-czasowość, transgresywność i referencyjność. Postawił tezę o większej wartości przestrzeni niż czasu – i geografii niż historii. W geokrytycznej praktyce interpretacji za istotną uznał polisensoralność, sugerując tym samym, że przestrzeń powinna być postrzegana nie tylko wzrokowo, lecz także za pomocą innych zmysłów. Kolejnym kluczowym terminem w jego wersji geokrytyki jest multifokalizacja, czyli zmiana punktów obserwacji przestrzeni.

Monografię Westphala przełożył na angielski Amerykanin, Robert T. Tally, urodzony w 1969 r. profesor literatury w Texas State University, autor m.in. *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer*. Ów najważniejszy popularyzator podejścia geokrytycznego za oceanem zredagował także założoną w Palgrave Macmillan w 2013 r. serię książkową *Geocriticism and Spatial Literary Studies*. We wstępie do przekładu tomu Westphala (*Geocriticism. Real and Fictional Spaces*) Tally wspomina lądowanie na lotnisku Heathrow i rozczarowanie płynące z faktu, że w Londynie panowała słoneczna pogoda – przywykł do jego mglistego obrazu z powieści Dickensa. „Na szczęście deszcz i mgła niebawem się pojawiły" – uspokoił czytelników, interpretator o podejściu geokrytycznym najczęściej bowiem ogląda obraz miejsca odzwierciedlonego w tekstach kompleksowo i w perspektywie porównawczej: sprawdza skłonności towarzyszące literackiej kreacji danej przestrzeni, wpływy i uwarunkowania.

Geograf w ujęciu opisywanej orientacji to rodzaj pisarza, a pisarz – geografa. Tally obraz realistycznego Londynu Dickensa i Paryża Balzaka nazywa „literackim kartografowaniem" świata (*literary cartography of the world*), ale jako egzemplifikację dodaje także kraj Yoknapatawpha Williama Faulknera, zespalającego miejsca realne (Faulknerowski Oxford–Mississippi) i pochodzące z wyobraźni.

Literatura stymuluje konceptualizację przestrzeni, wytwarza potencjał jej odczytywania, ale też wpływa na jej kształt. I tak, w Ashdown Forest (odwzorowanym w Stumilowym Lesie), po którym A. A. Milne wędrował z synem, Christopherem, obecnie znajduje się Zaułek Kubusia Puchatka. Orhan Pamuk pozwala zwiedzać Stambuł ze swą autobiograficzną relacją o mieście, lecz ruch promieniowania także w jego wypadku przebiega dwukierunkowo – wszak turecki noblista w jednej ze stambulskich kamienic założył obiekt, opisany przezeń uprzednio w powieści *Muzeum niewinności*.

Joanna Roszak

BIBLIOGRAFIA Moretti, F. (1998), *An Atlas of the European Novel, 1800–1900*, London. | Moretti, F. (2005), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London. | Rybicka, E. (2008), *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie", nr 4. | Rybicka, E. (2011), *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze", nr 2. | Soja, E. (1989), *Postmodern Geographies*, London. | Soja, E. (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford. | Tally, R. T. (2009), *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer*, London. | Tally, R. T. (ed.) (2011), *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York. | Tally, R. T. (2013), *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System*, New York. | Westphal, B. (2013), *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, trans. R. T. Tally, New York.

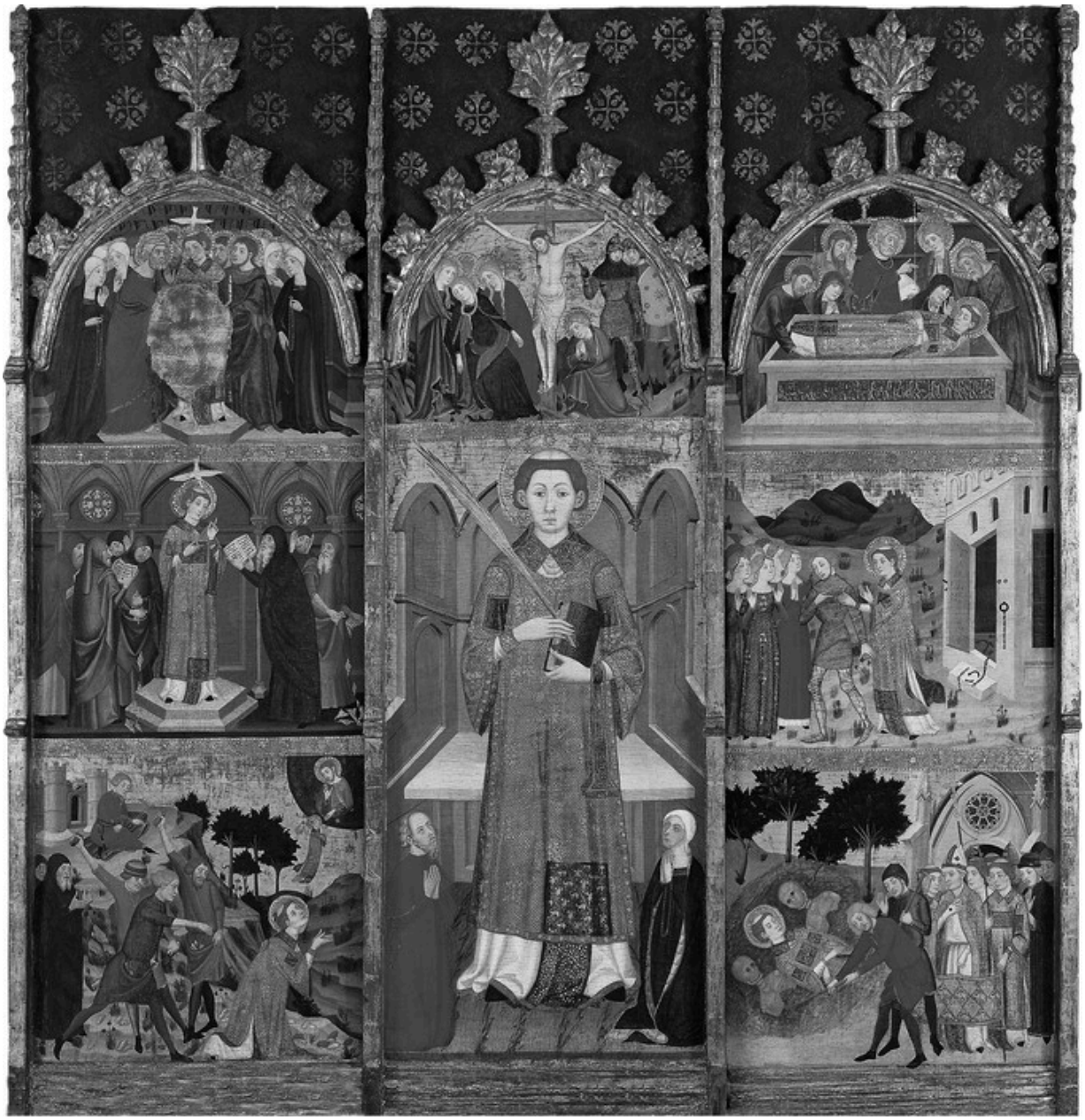
H

HAGIOGRAFIA

Inaczej „pisanie świętego", nie p r z e z świętego ani o świętym. Ważny jest sam gest kreślenia wizerunku na wzór pisania ikony. Wywodzące się z greki złożenie dwóch pojęć uwypukla napięcie towarzyszące sytuacji gatunkowej, którą ten termin reprezentuje, pomiędzy *Hágios* – Świętym Boga, a *graphos* – martwą Literą. Źródło świętości tkwi w Osobie – podmiotowej boskości, jak dowodzi teologia i język. Grecka etymologia ἅγιος (*hágios*) odnosi się właśnie do tego pojęcia. Pisanie zaś jest zawsze czynnością naznaczoną śmiercią, czymś dalece zewnętrznym, poza doświadczeniem duchowym. Platon nazwał tę czynność nieludzką, uprzedmiotawiającą, wyrwaną z ludzkiego życia, a jednocześnie ów martwy zapis ma moc wskrzeszania w nieograniczonych kontekstach odczytania. Hagiografia jest zatem naznaczona wewnętrzną dychotomią: życia i śmierci, niewoli i wolności. Jest wypełnieniem się chrześcijańskiego kerygmatu: Paschy Jezusa Chrystusa.

Pisanie ikony zaczyna się od wyboru deski, na której ma powstać święty wizerunek. Materialność wynikająca z przedmiotowości ikony jest niezwykle istotnym elementem jej tworzenia. Użycie deski to nie tylko kwestia techniki, wyraża bowiem sposób myślenia, gdyż jako materia nieożywiona jest znakiem śmierci, symbolem krzyża. Dlatego gest kreślenia wizerunku świętego zaczyna się od określenia tworzywa, czegoś namacalnego, na czym można się oprzeć. Dla Kościoła pierwotnego były to przede wszystkim świadectwa męczeństwa – martyrium czerwone, na które składały się zapisy wyroków sądowych, egzekucji, ale i przekazywane z ust do ust podania o odwadze chrześcijan (*Acta Martyrum*). Z czasem, gdy ustały prześladowania, pojawiła się konieczność innego dowiedzenia świętości poprzez realizację cnót chrześcijańskich. Pojawiają się zatem różne formy życia duchowego kształtowane przez Ojców Pustyni oraz mnichów, którzy podkreślają konieczność ukazywania męczeństwa w życiu codziennym poprzez podejmowanie wyrzeczeń: postu, różnego

rodzaju umartwień ciała, ascezy, a także jałmużny i modlitwy. Towarzysząca tej postawie pogarda dla ułudy świata wychwalała życie monastyczne jako autentyczną formę życia chrześcijańskiego, uznając ten rodzaj duchowości za niezbędny do formowania życia wewnętrznego w ogóle. Powstające wówczas opowieści, tzw. martyrium białe (*Historia Lausiaca* oraz *Vitae Patrum* z V w. przedstawiające biografie i żywoty pustelników), wyznaczają na długie lata (aż do XIII w.) wzór życia chrześcijańskiego. Jeszcze inną materię wykorzysta Kościół w XIII w., kiedy przez chrześcijańską Europę przejdzie fala ruchów „ubogich", wyrzucających klerowi odstępstwo od życia ewangelicznego. Świętość „zawodowa" (mnichów, biskupów) czy „funkcyjna" (królów czy książąt) zostanie zastąpiona świętością „zwykłych" ludzi, którzy w granicach ludzkich możliwości, choć czasem radykalnie, realizują ideał życia apostolskiego i ewangelicznego, zbliżając się do życia codziennego: posługują chorym, rozdają jałmużnę, pracują naukowo itp.
Wybrana materia – drewno – domaga się podjęcia kolejnych żmudnych czynności od pisarza ikon: od wyboru podobrazia, poprzez przygotowanie gruntu i jego nanoszenie, poznanie trudnej techniki złocenia, wykonanie podmalówek, aż po nanoszenie właściwej warstwy malarskiej. Na przygotowaną warstwę izolacyjną, dzięki której uzyskiwano powierzchnię wyrównaną i delikatnie wypolerowaną, nakładano właściwą podmalówkę – imprimiturę. Następnie na zaprawie klejowo-kredowej wykonywano rysunek tuszem lub farbą w neutralnym kolorze, kładąc ciepłą, brązową imprimiturę pod karnacje, pokrywając podmalówką całą powierzchnię podobrazia. Opisaną czynność ikonopisów można zestawić z teologicznym podłożem opowieści hagiograficznej.



63

U źródeł popularności świadectw męczeństwa i żywotów wczesnochrześcijańskich leżała nauka o zmartwychwstaniu ciała i życiu wiecznym. Przekonanie o obcowaniu świętych, potwierdzone dogmatem w Składzie Apostolskim (symbol nicejsko-konstantynopolitański), dawało wiernym poczucie łączności między światem ziemskim a niebiańskim, cielesnym i duchowym. Męczeństwo w oczach pierwszych chrześcijan było

przekroczeniem wyraźnej dotąd granicy śmierci i dawało nadzieję na życie wieczne. Święci stawali się pośrednikami ludzi u Boga. Z czasem pośrednictwo nieco zmieniło formę i w momencie wejścia Kościoła masowego (od edyktu mediolańskiego w 313 r.) przybrało funkcję patronacką. Niektórzy widzą w tym zjawisku konsekwencje inkulturacji, polegającej na nałożeniu chrześcijańskich znaczeń na pogańską religijność, w której święci zastąpili bogów i bóstwa. Nic dziwnego zatem, że patroni zostali otoczeni kultem – czasem wręcz idolatrycznym – a świadectwo ich życia stało się niedościgłym wzorem dla maluczkich. Malowani na złotych tłach z olbrzymimi aureolami, przestają być dydaktycznym czy moralnym przykładem, ale stają się niedoścignionym wzorem, niczym sam Chrystus, na którego nawet oczu podnieść się nie godzi. Teologia wyznacza im miejsce obok aniołów. Zostaje gdzieś zagubiona misja „naocznych świadków" czy „pomocników w trudach Jego", postulowana przez Jana Damasceńskiego. Pozostaje sam kult ze wszystkimi jego atrybutami: obrzędowością, relikwiami i cudownością.
Przygotowanie podobrazia w ikonie, uwzględniające odpowiednią barwę podkładu, by jak najlepiej oddać koloryt postaci, jest jak budowanie schematu opowieści hagiograficznej wypełnianej później konkretnymi biografiami. Przypomina swoją konstrukcją zarys tuszem, który należy uzupełnić. Składają się na nią: historia dzieciństwa lub młodości, życie dorosłe z wyeksponowanym momentem nawrócenia lub całkowitego oddania się Bogu, znaki potwierdzające jego ingerencję w życie wybranego, święta śmierć i cuda pośmiertne potwierdzające kanoniczność. W zależności od ideału, jaki w danym czasie był preferowany: męczennika, asce-ty, anielskiego mnicha, obrońcy ludu, fundatora kościołów, bogobojnego władcy czy zwykłego świeckiego człowieka, który zaczął żyć w sposób apostolski i ewangeliczny, pewne segmenty schematu narracyjnego były uwypuklane, inne zaś realizowane w nieco węższym zakresie. W ten sposób budowana jest niemal każda z historii *Złotej legendy* włoskiego dominikanina Jakuba z Varazze (Voragine), średniowiecznego zbioru opowieści o świętych z XIII w., wyznaczając tym samym wzór kompozycyjny tych narracji.

64

W ikonie nakładano farby barwne o rozrzedzonej konsystencji na spód malowidła, gęste zaś kładziono na warstwę wierzchnią. Ukończoną ikonę obficie werniksowano bielonym pokostem (oliftą), nadając obrazowi

świetlistą i jednolitą postać gładkiej powierzchni. Technikę tę można porównać z wprowadzeniem do hagiografii silnie emocjonalnych opisów momentów nawrócenia, dokonywanych cudów, niezwykłych wydarzeń, którym towarzyszyły znaki o nadprzyrodzonym charakterze. Do średniowiecznych hagiografii włączano opisy zaczerpnięte z exemplów, eksponując elementy życia codziennego zderzonego z niezwykłością poczynań świętego, włączano fragmenty miraculów, podkreślając przede wszystkim cudowność zdarzeń. Tym samym postać świętego jaśniała złoceniem przedstawianych cudów. Malowana słowem aureola nie tylko potwierdzała świętość, lecz także kreowała zapotrzebowanie na kult, a co za tym idzie – popyt na relikwie związane z opisywanymi cudami.

Wraz z nastawieniem społecznym oraz zmieniającą się rolą świętych w Kościele zmieniała się sama opowieść: od świadectwa, poprzez objaw kultu, po zachętę do naśladowania. Przeobrażeniom uległ też język – z początku bardzo faktograficzny, nabrał cech dramatyzujących, nasiąkł elementami monologicznymi i dialogicznymi, korzystał z bogatego repertuaru środków retoryczno-stylistycznych. Towarzyszyło temu rozszerzenie obiegu kulturowego. Dopóki opowieści hagiograficzne krążyły w gronie duchownych, ich konstrukcja oraz język były dość ścisłe i kanoniczne, ponieważ były skierowane do czytelnika wykształconego, który sam potrafi ubarwić postać dzięki znajomości teologii i historii. Kiedy jednak hagiografia zaczęła przenikać do obiegu ludowego, została włączona w szerszy, częściowo ludowy obieg kultury, wymagała nasycenia zmysłowymi i silnie emocjonalnymi obrazami, a także wyrazistymi środkami retorycznymi. Dopiero tak wyraźnie nakreślona postać świętego poruszała potoczną świadomość mieszkańca *Christianitas*.

Dzieje postrzegania świętości w kulturze wiążą się z przemianami samego gatunku hagiograficznego, którego schemat skrystalizował się pod koniec średniowiecza. Łączył sprzeczne tendencje: faktów i fantastyki; spisanych świadectw życia i apokryficznych opowieści, ustnych przekazów zawierających opisy cudownych działań świętego; ukazywania postaci jako wzoru do naśladowania, a jednocześnie podkreślanie jej niezwykłości poprzez nadzwyczajne działania świętego. To, co typiczne, wynikające z pisma i struktury gatunku, w której odbija się dydaktyczno-moralny wzór postępowania, łączy się z nieustannie aktualizowanym, żywym doświadczeniem świętego – elementami *passio*: emocji i cierpienia.

Historia musi ustąpić miejsca legendzie, biografia – zostać zastąpiona ikoną. Nie można uciec od tej analogii. Podobnie jak ikona, opowieść hagiograficzna zaprasza do wczytywania świętego we własną historię, by owo *graphos* – pisanie stało się *eikon* – oknem, przez które ma się wgląd pod podszewkę świata.

Adam Regiewicz

BIBLIOGRAFIA Bułgakow, S. (2002), *Ikona i kult ikony*, przeł. H. Paprocki, Bydgoszcz. | Damasceński, J. (1969), *Wykład wiary prawdziwej*, przeł. B. Wojkowski, Warszawa. | Kracik, J. (2002), *Relikwie*, Kraków. | Le Goff, J. (red.) (1996), *Człowiek średniowiecza*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa–Gdańsk. | Michałowska, T. (1996), *Średniowiecze*, Warszawa. | Plezia, M. (oprac.) (1987), *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*, przeł. J. Pleziowa, Warszawa. | Vauchez, A. (1996), *Duchowość Średniowiecza*, przeł. H. Zaremska, Gdańsk. | Voragine, J. de (1955), *Złota legenda: wybór*, przeł. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, Warszawa.

HAIKU

Haiku to gatunek japońskiej poezji, który nazwę zawdzięcza śmiechowi (jap. *haikai* – 'śmieszne', 'zabawne', 'żartobliwe'). Genealogia tego terminu przypomina znaczenie włoskiego *burlesco,* a jeszcze bliższe jest słowo *scherzo,* którego żartobliwość wyznaczyła mu miejsce w strukturze sonaty. Tempo scherza – szybkie, energiczne, nieregularne – odstaje od ekspresji części z nim sąsiadujących. Analogiczne zmiany i napięcia wydarzyły się w dawnej poezji japońskiej, a dokładnie – w pieśni *renga,* której strofa inicjalna (*hokku*) też wyróżniała się w układzie całości. Ten efekt estetyczny ma swoją prehistorię: najstarsza postać poezji, pieśni *tanka,* należała do kultury dworskiej, gdzie śmiech był jeszcze stonowany, przystający osobom dobrze urodzonym, taki, jakiego moglibyśmy się spodziewać po cesarzach japońskich, którzy sami pisali podobne utwory. Była to rozrywka zespołowa, w której pierwszy rozmówca podaje temat stosownie do własnego doświadczenia, otoczenia i okoliczności spotkania, kolejny kontynuuje grę, odwołując się do strofy poprzednika, korzystając często z zaskakującego słownego zestawienia czy konceptu. Swoboda tych pieśni, przełamująca dworskie sposoby wyrażania się, niezwykle żywotna, tylko nieznacznie poddała się próbom klasycyzacji (widocznym w XIV i XV w.) i dała początek pieśni typowo plebejskiej i humorystycznej *haikai no renga*. Innowacją była tematyka codzienności i zwykłe słownictwo. Odniesienie do chwilowości stanu rzeczy i przemijalności zjawisk przyrodniczych było ważne, ale ton nadawała lekkość i radość przeżywania kolejnego dnia i piękna otaczającego świata. Haiku weszły więc do historii literatury jako wyodrębnione pierwotnie z *renga,* 17-sylabowe strofy rozpoczynające – *hokku,* w układzie 5/7/5 sylab, zawierające odniesienia do aktualnej pory roku, bystre obserwacje świata, wydobywające jego zaskakujące, humorystyczne aspekty. Tę podstawową cechę – śmiech wynikający ze zgody na swoją często marginalną rolę – w różny sposób oddawali najbardziej znani twórcy haiku: Matsuo Bashō (1644–1694), Yosa Buson (1716–1783) i Kobayashi Issa (1763–1828). W chyba najbardziej rozpowszechnionym wierszu Bashō o żabie („Tu staw wiekowy / skacze żaba – i oto / woda zagrała") ostatecznie słychać jedynie zanikający dźwięk, znikają ślady wszelkiego działania. Osiągnięta tu umiejętność redukcji zaważyła na europejskiej i amerykańskiej recepcji gatunku (lata 50. i 60. XX

w.); kojarzono ją z odkrywaną wtedy duchowością buddyjską, a niekiedy uważano za jej najlepszy wyraz. Kult genialnej zwięzłości zakwestionował jednak Roland Barthes, rozpoznając w nim odbicie europejskich pragnień, podczas gdy samo haiku jest tylko (dziecięcym) wskazaniem danej rzeczy palcem i podkreśleniem istoty jego istnienia, co często prowadzi do wybuchu śmiechu. „[…] mówi haiku: to jest to! Albo jeszcze lepiej: To! powiada jednym ruchem […]" (Barthes). W podobny sposób Czesław Miłosz komentował twórczość Bashō, ograniczającego własny egoizm w przeżywaniu świata, aby „uchwycić jego «takość»". W przywołanym wstępie do antologii zatytułowanej *Wypisy z ksiąg użytecznych* podkreślał konieczność precyzyjnego nazwania rzeczy, z czym prawdopodobnie zgodziłby się Tokimasa Sekiguchi, który przybliżając Zachodowi osobliwość haiku, widzi w nim poetycki „akt pomiaru". We współczesnej literaturze polskiej istotną rolę odegrał tom *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka, któremu jednak brakuje zwięzłości (przez nawiązanie do imażyzmu); trudno tu również mówić o śmiechu pomimo niefrasobliwości wnoszonej przez motywy dziecięce. Do poetyki haiku zbliża się (choć nigdy go nie uprawia) Miron Białoszewski, zwłaszcza wtedy, gdy w niepowtarzalny sposób ujmuje szczegóły swojego mikroświata (przeważnie wielkomiejskiego). Lakoniczność fascynuje Ryszarda Krynickiego, który eksperymentując z minimum formy przy maksimum znaczenia, tworzy własne odpowiedniki haiku. Oryginalne wobec tradycji są lingwistyczne gry podejmowane przez Leona Leszka Szkutnika (równocześnie na gruncie języka polskiego i angielskiego); językowy humor uwydatniać ma wrażenie niezwykłości powszednich zdarzeń. Najśmielej jednak podchodzi do tej formy Dariusz Brzóska-Brzóskiewicz, którego haiku przełamują rodzime rozumienie tej konwencji, a przy okazji zrywają z poczuciem poetyckiego *decorum*. Choćby w prezentacji natury, gdzie śmiech pełną gębą wypiera subtelny uśmiech filozoficznej zadumy: „Ryczy jeleń / Po rykowisku / Że dostał / Po pysku". To właśnie on zdaje się najbliższy historycznym początkom haiku, które było przecież wybuchem antysystemowego śmiechu. Znamienne, że właśnie jego utwory trafiły jako oficjalny podarunek w ręce cesarza Japonii. W ten sposób dzieje tej formy – jak przewidział Miłosz – zatoczyły koło: „Być może, co zaczęło się jako zabawa, znów, po przemianie w ćwiczenie szczególnej ascezy, powraca do swoich niefrasobliwych początków i staje się odpowiednikiem naszych

malowideł z jeleniami na rykowisku, tyle, że z kwitnącą wiśnią jako stałym rekwizytem".

Michał Nikodem

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (2004), *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa. | Bashō, M. (1994), *Z podróżnej sakwy*, z dodaniem *Dziennika podróży do Sarashina*, przeł. i wstępem opatrzyła A. Żuławska-Umeda, Warszawa. | Brzóska-Brzóskiewicz, D. (2013), *Haiku*, Warszawa. | *Haiku* (1983), przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowiem opatrzył M. Melanowicz, Wrocław. | Melanowicz, M. (2003), *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków. | Miłosz, C. (1992), *Haiku*, ilustr. A. Dudziński, Kraków. | Mytych-Forajter, B. (2010), *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice. | Poliwanow, J. (1970), *Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa. |

Sekiguchi, T. (2016), *Forsycja i czeremcha*, w: *Eseje nie całkiem polskie*, Kraków. | Suzuki, D. T. (1970), *Essays in Zen Buddhism*, London. | Szkutnik, L. L. (2011), *W konwencji haiku*, Warszawa. | Śniecikowska, B. (2011), *Haiku? Senryū? Mironū? Poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych*, „Pamiętnik Literacki", z. 3. | Śniecikowska, B. (2015), *Haiku blaga czy „haiku fristajl"? – Twórczość Dariusza Brzóski-Brzóskiewicza*, w: *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa. | Żuławska-Umeda, A. (2007), *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*, Warszawa.

HARMONIA

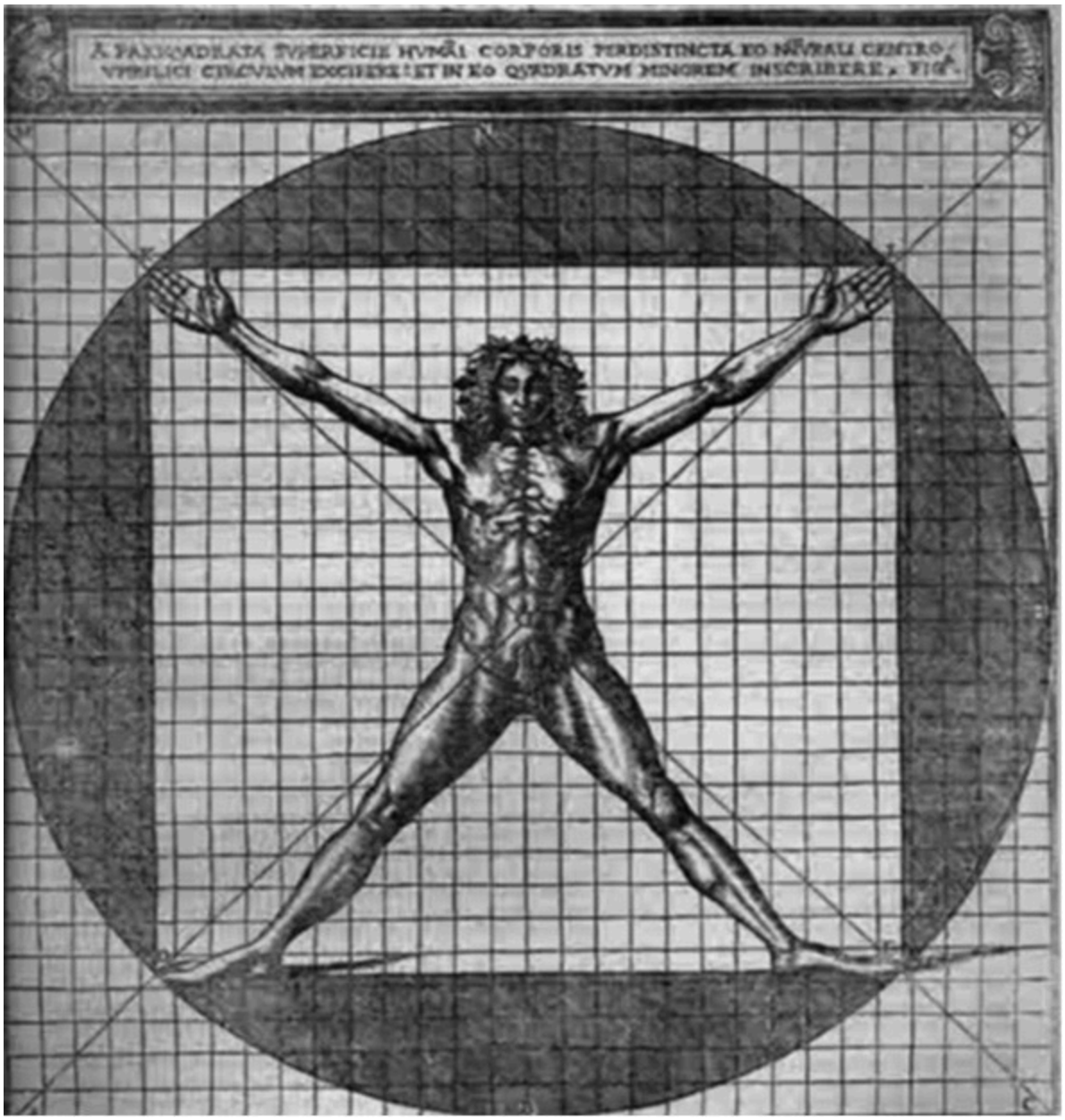
Pojawienie się bogini Harmonii to dowód, że przeciwieństwa lubią się przyciągać. Jej rodzicami byli bowiem Afrodyta, bogini miłości, i Ares, bóg wojny. Trudno sobie wyobrazić bardziej antynomiczną parę. Imię Harmonia pochodzi od czasownika ἁρμόττω lub ἁρμόξω (*harmóttō* lub *harmódzō*), znaczącego ‘łączę’, ‘zestrajam’. Harmonia była odpowiedzialna za zgodę, ład i jedność. Wydawać by się więc mogło, że to matczyne geny przeważyły w DNA córki. Czy jednak na pewno? Czy w Harmonii nie ma nic niespokojnego? Wszak to właśnie wojownicza natura Aresa tak ujęła Afrodytę.

Heraklit z Efezu uważał, że harmonia to zasada, która gwarantuje integralność świata, a polega na współistnieniu przeciwieństw. Wojna i pokój, zdrowie i choroba, dobro i zło, ład i chaos – kontrastowe elementy trwają równolegle, tocząc walkę i wytwarzając napięcie, które zapewnia światu dynamikę. Arystoteles o Heraklitejskiej harmonii pisał: „To, co rozbieżne, łączy się, z różnych [dźwięków] powstaje najpiękniejsza harmonia i wszystko powstaje dzięki sporowi” (Arystoteles).

Termin „harmonia” kojarzony jest z muzyką, a dokładnie: z zestawieniem co najmniej trzech dźwięków, które grane jednocześnie, tworzą akord, a zatem współbrzmią, nie wywołując dysonansu. Harmonią w jej muzycznym sensie pierwsi metodycznie zajęli się pitagorejczycy. W starożytnej Grecji to, co dziś rozumiemy jako muzykę, nazywano właśnie harmonią, *musica* natomiast były to wszelkie sztuki piękne. Filozofowie ze szkoły Pitagorasa, uznający liczby za zasadę bytu, zauważyli, że współbrzmienie zależy od długości struny. Doszli zatem do wniosku, że również harmonia determinowana jest w sposób matematyczny, opiera się na proporcji. Harmonia stanowiła dla nich synonim piękna. Rozpatrywali ją nie tylko jako problem muzyczny, lecz przede wszystkim jako podstawową właściwość świata, który nazywali kosmosem, a więc – ładem. Podobnie jak Heraklit, wierzyli, że to harmonia utrzymuje rzeczywistość w stanie równowagi. Jak pisał pitagorejczyk Filolaos z Tarentu: „Rzeczy podobne i spokrewnione nie potrzebują harmonii, natomiast rzeczom niepodobnym, niespokrewnionym i niepoukładanym harmonia jest potrzebna, by je utrzymać w ładzie” (za: Diels).

To, co harmonijne, jest piękne. Harmonia, mocno związana z estetyką, musiała stać się ważną kategorią artystyczną, także w teorii literatury. Gdy chodzi o dzieło literackie, problem harmonii można rozpatrywać na trzech poziomach: ontologicznym, stylistycznym i kompozycyjnym oraz eufonicznym.

1. Poziom ontologiczny. Tekst literacki jest harmonijny, bo stanowiąc zamknięty integralny byt, odwzorowuje postulowaną przez pitagorejczyków harmonijność rzeczywistości pozatekstowej. Składa się z elementów, które są ze sobą związane, zestrojone, a ich spoiwem (to kolejne słownikowe znaczenie greckiego wyrazu *harmonía*) jest funkcja estetyczna dzieła literackiego. Roman Ingarden ujmuje sens tak rozumianej harmonii, stwierdzając, że „dzieło literackie stanowi coś w sobie jedynego i tożsamego" (Ingarden). Innymi słowy, tekst artystyczny musi być harmonijny, by w ogóle mógł być sobą. Nie ma tutaj znaczenia, czy mowa o tekstach awangardowych i nowatorskich, czy tradycyjnych i zachowawczych. Chodzi raczej o pewną nieodzowność układu elementów, wyrażoną przez Arystotelesa w następującej definicji: „harmonia oznacza ich [elementów] syntezę, dzięki której tak do siebie przystają, że nie mogą znieść między sobą niczego, co byłoby tego samego rodzaju".


A PARALLELATA SVPERFICIE HVMĀI CORPORIS PERDISTINCTA EO NĀTVRALI CENTRO
VBILICI CIRCVLVM DESCRIBERE: ET IN EO QDRATVM MINOREM INSCRIBERE. FIG.

2. Poziom stylistyczny i kompozycyjny. Harmonia definiowana jako ład, proporcja i symetria, rozumiana tradycyjnie, jest podstawowym wyznacznikiem poezji zorientowanej klasycystycznie. Opiera się to na przekonaniu, jakoby natura świata była uporządkowana, zatem dzieło literackie powinno ten stan rzeczy odzwierciedlać. Taki pogląd obowiązywał szczególnie w renesansie i oświeceniu, a więc w epokach głęboko zanurzonych w antyku. Klasycystyczna harmonia łączy się ściśle z pojęciem *decorum*, oznaczającym zgodność stylu dzieła z jego treścią. O poważnych sprawach należało pisać poważnym językiem. Harmonii szukano też w wersyfikacji i strofice. Renesansowe wiersze oparte są na regularnym metrum, wersy – zbudowane ze zgodnej liczby sylab, a gatunkowe wyznaczniki – zazwyczaj rygorystycznie przestrzegane. Taka poetyka normatywna nie zostawiała miejsca dla literatury nastawionej na eksperyment i nowe doświadczenia. Poeci XX w., obserwując historię i biorąc w niej udział, musieli dostrzec, że przekonanie o harmonijności świata nie wytrzymuje zderzenia z rzeczywistością – dwie wojny światowe, totalitaryzmy, miliony niewinnych ofiar, kryzys odwiecznych wartości. Pisarze, promując wciąż klasycystycznie rozumianą harmonię, straciliby wiarygodność, tradycyjna stylistyczna i kompozycyjna harmonijność literatury przestała być zresztą narzędziem, które adekwatnie opisywałoby

chaotyczny, niespójny i rozstrojony świat. Nie oznacza to bynajmniej, że cała literatura stała się nihilistyczna. W drugiej połowie XX w. pisarze poszukujący harmonii wciąż tworzyli, swoje poszukiwania prowadzili jednak na poziomie metafizycznym lub etycznym, bardzo rzadko – formalnym. Harmonijne tradycyjne formy ustąpiły miejsca awangardowym poszukiwaniom. Nawet tak mocno zwróceni w stronę starożytności poeci, jak Zbigniew Herbert, rezygnowali z klasycznej wersyfikacji i rymów, powszechnych jeszcze w międzywojniu, na rzecz nieregularnego wiersza wolnego.

3. Poziom eufoniczny. Eufoniczne jest to wszystko, co ładnie brzmi, a brzmiąc, sprawia uszom przyjemność. Arystoteles: „Językiem ozdobnym nazywam język posiadający rytm, harmonię i śpiew" – zatem język muzyczny. W starożytnej grece tę harmonijność uzyskiwano bez problemu jako coś naturalnego, a to dlatego, że język ów charakteryzował się iloczasem i trzema różnymi rodzajami akcentu, więc samogłoski wymawiano długo lub krótko, z różną intonacją. Greka, trochę jak współczesny chiński, była śpiewna. Odpowiednią grą samogłoskami poeci mogli osiągnąć eufoniczną harmonijność swoich wersów. Dlatego wędrownych poetów starożytnej Grecji nazywano także śpiewakami (aojdami), choć zajmowali się deklamowaniem eposów, a nie śpiewaniem piosenek. Język polski nie wykazuje wspomnianych cech greki, wciąż jednak ma dosyć dźwięków (samogłosek), by przez ich odpowiedni dobór osiągnąć eufoniczne efekty. Taki sposób dźwiękowej organizacji wersu lub zdania nazywa się harmonizacją wokaliczną (samogłoskową). Homer, mimo że dysponował dźwiękowym bogactwem swojego języka, także korzystał z tego środka, nie czekając długo, bo już w pierwszym wersie *Iliady*, który w czytaniu brzmi: *Ménin aéjde theá Pélejadó Achilléos* („Gniew śpiewaj, bogini, Achillesa Pelidy"). Samogłoski rozkładają się następująco (wielkimi literami oznaczono dźwięki akcentowane): E i a E e e E E e a O a i E o.

Harmonizacja wokaliczna polega zatem na takim doborze samogłosek, że jedna z nich wypełnia cały wers (lub przynajmniej dominuje, jak „e" w przytoczonym przykładzie), albo na stosowaniu regularnego schematu samogłoskowego. Często swoje wiersze harmonizował w ten sposób Konstanty Ildefons Gałczyński, np. w *Niobe*:

Nieforemna, niewesoła,	E o E a E e O a
dzień i noc nad brzegiem morza	E i O a E e O a
stoi w skałę przemieniona	O i A ę E e O a

W poszukiwaniach harmonizacji samogłoskowej należy zachować ostrożność. Samogłosek jest niewiele, statystyczny rozkład powoduje, że jedne występują częściej niż inne, bywa zatem, że samogłoski harmonizują się niezależnie od intencji autora. Można to uznać za mocny dowód na to, że w języku odbija się harmonia wszechświata. Oczywiście tylko, jeśli on sam jest harmonijny.

Harmonia była ważną boginią dla Greków, symbolizowała bowiem najważniejszą zasadę – kosmologiczną, etyczną i artystyczną. Dawno minął czas harmonijnej wersyfikacji i harmonijnej stosowności (*decorum*), ale literatura wciąż pozostaje domeną harmonii. Nawet jeśli pokaleczone wersy i zdania opisują zranionego człowieka w uszkodzonym świecie, nie kokietując już czytelnika muzyczną zgodnością samogłosek, ale raczej rzucając mu wyzwanie chropowatością słów i ich dysonansów, to sam fakt istnienia tych tekstów dowodzi obecności harmonii. Heraklitejska potyczka trwa – literatura, mocując się z chaosem świata w harmonijnym uścisku, zapewnia mu integralność.

Maciej Skrzypecki

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (1983), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław. | Arystoteles (1988), *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa. | Arystoteles (2007), *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa. | Filolaos, fragm. B 6, za: Diels, przeł. M. Skrzypecki. | Ingarden, R. (1988), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa. | Reale, G. (2012), *Historia filozofii starożytnej*, t. 1–2, przeł. E. Zieliński, Lublin.

HASŁO

Polski termin „hasło” został zapożyczony z czeskiego *heslo*, oznaczającego hasło, umówiony znak rozpoznawczy, dewizę, wieść, wezwanie, nagłówek, nazwę rodową, a w języku staroczeskim także przysłowie. Pochodzenie samego słowa *heslo*, być może od prasłowiańskiego **goditi*, jest niepewne. Od tego rdzenia pochodzi też staropolski czasownik „gadać”, którego forma mogła wtórnie oddziaływać na kształt rzeczownika „hasło”. W szesnastowiecznej polszczyźnie słowo to rozumiane było jako rozpoznawczy lub ostrzegawczy znak (słowny lub innego rodzaju). Hasło służyło ochronie przed szpiegami i militarnej komunikacji na odległość. Noszone jako godło i używane jako zawołanie, należało do rycerskiego etosu. Liczne przykłady użycia tego wyrazu pochodzą z tekstów o tematyce religijnej. Rozumie się go tu jako znak (w postaci wybranego słowa, dwunastu artykułów wiary, Eucharystii, noszonego symbolu czy emblematu), który pozwala odróżnić członków jednej wspólnoty religijnej od innej. „Hasłem” nazywano też nauki ewangeliczne czy symbole chrześcijańskiego przymierza. Ze względu na specyfikę większości przykładów można rozważać ich związek z ideą żołnierstwa chrystusowego czy Kościoła po Soborze Trydenckim. Nielicznie reprezentowane są pozostałe przypadki użycia terminu – w znaczeniu maksymy życiowej, symbolu widniejącego na monecie, w której wypłaca się żołd (w kontekście moralistycznym), hasła złodziejskiego czy podarunków, które ofiarowują sobie goście, aby się rozpoznać przy następnym spotkaniu (SPXVI).

Słownik Lindego odnotowuje podane znaczenia w podobnych proporcjach. W słowniku wileńskim dominują znaczenia militarne, natomiast słownik warszawski podaje więcej przykładów w znaczeniu sygnału/znaku/zapowiedzi czy godła/symbolu/dewizy, pochodzących spoza sfery wojskowości czy religii, w tym takie, jak „zasadnicze hasła nowego kierunku w literaturze” czy „hasła romantyczne” – to sygnał, że militarystyczne nacechowanie terminu „hasło” stopniowo słabnie, co potwierdza w słowniku Doroszewski: znaczenie wysunięte tu na plan pierwszy – ‘myśl przewodnia, idea, dewiza’ – ilustrowane jest przykładami spoza kontekstu wojskowego, z którego jednak zaczerpnięto ilustracje do znaczeń wypunktowanych dalej: ‘znak, sygnał do działania, mający często

ustaloną formę', 'umówione wyrażenie używane w wojsku przez straże albo (kwalifikowane jako hist.) okrzyk bojowy wspólny dla osób pieczętujących się tym samym herbem'. W słowniku tym pojawiają się także znaczenia z dziedziny leksykologii, które podają opracowania specjalistyczne: wyrazy stanowiące odrębnie objaśnioną pozycję w słowniku, encyklopedii, katalogu czy indeksie, wysunięte na początek danej pozycji (artykułu) i decydujące o jej umieszczeniu w całości dzieła, oraz tekst opracowania ilustracyjnego i definicyjnego tych wyrazów, nazywany również artykułem hasłowym. W słownikach późniejszych odnotowuje się kolejne znaczenie: hasło dostępu (np. do konta bankowego, komputera) – odpowiednik angielskiego *password* (SWJP, WSJP), które pojawia się w XVIII w. jako synonim wcześniejszego *watchword*, odpowiadającego terminowi „hasło" przede wszystkim pod względem militarystycznego nacechowania niektórych jego znaczeń (Simpson, Weiner), do nich dochodzą też późniejsze – idea przewodnia czy slogan.

Gdy mowa o haśle, trzeba uwzględnić terminy synonimiczne długotrwale oddziałujące na polską kulturę. Słownik Mączyńskiego z 1564 r. potwierdza silne zbliżenie semantyki słów „hasło" i *tessera* – pod tym terminem podaje się nie tylko ogólne znaczenie: hasło/znak/symbol oraz znak żołnierski, lecz także (znajome już) „hasło, po którym rozpoznają się goście" oraz „hasło żebracze" (analogiczne znaczeniowo do wspomnianego wcześniej hasła złodziejskiego) czy kwit pieniężny (znaczenie korelujące z wartością danej monety). Dalej: bliskość semantyczną „hasła" i *signum* (w znaczeniu 'znaku', także 'znaku bojowego') oraz „hasła" i *symbolum* (gr. σύμβολον) (Mączyński). Siedemnastowieczny słownik Knapiusza przy terminie „hasło/godło wojenne" umieszcza te same trzy synonimy, wyróżniając, jak Wegecjusz, autor najstarszego zachowanego podręcznika rzymskiej sztuki militarnej (Flavius Vegetius Renatus) jego odmiany „nieme" (np. znaki na odzieży i orężu; sztandary; tabliczki z napisem lub sentencją w rodzaju: „Juppiter Zbawca", spełniające zapewne m.in. funkcję talizmanu) oraz głosowe (w postaci sygnału na instrumencie wojskowym albo rozkazu). Trzeba jednocześnie podkreślić, że każdy z trzech wymienionych terminów jest wieloznaczny: sama *tessera* prymarnie oznacza coś o czterech krawędziach – kostkę do gry albo kostki mozaiki, kwadratową tabliczkę z rozkazem czy tabliczkę-talon na żywność, a metonimicznie – rozkaz, hasło, znak; *signum* – wszelkiego rodzaju 'znak', 'cechę', 'objaw',

‘ślad’, w tym m.in. wskazane wcześniej w znaczeniu wyspecjalizowanym, a ponadto ‘obraz’, ‘wizerunek’, ‘figurę’, jak również ‘gwiazdy’ czy ‘gwiazdozbiory’; *symbolum* – ‘znak’, m.in. rozpoznawczy (np. przedmiot przełamany i podzielony między dwie osoby), ‘dowód’, ‘talon żywnościowy’, ‘układ’, ‘godło’, ‘symbol’, ‘pieniądz’, ‘hasło’. Jakkolwiek „hasło” w polszczyźnie nie odpowiadało znaczeniowo dokładnie każdemu z nich, to jednak, jak widzimy, przylegało, czy nawet upodabniało się do nich w dużym stopniu – na co wskazują zwłaszcza jego wczesne, dość odległe znaczenia.

68

Pewną cechą łączącą pola odniesień terminów „hasło”, *tessera*, *signum* oraz *symbolum* jest to, że zakładają złożoną operację myślową podczas ich tworzenia oraz odczytywania, ponieważ przekazują komunikat

skondensowany i w swej strukturze częstokroć metaforyczny. O tym, że stworzenie hasła wymaga intelektualnego trudu czy bystrości, mówi już legenda, przypisująca jego wynalezienie samemu Palamedesowi, roztropnemu bohaterowi wojny trojańskiej, który miał również wynaleźć system wart, kilka liter alfabetu, miary i wagi (Plinius Secundus), a także kości do gry (Pausanias). Nie dziwi, że Emanuele Tesauro w swoim monumentalnym *Il canocchiale aristotelico* wśród wielu innych gatunków tekstowych i wizualnych cechujących się poszukiwaną przezeń finezją wymienił i opisał także kilka mieszczących się w kategorii „hasło" – *tessera* – *signum* – *symbolum*. Są to np.: 1) dewizy widniejące pod symbolami rycerskimi (*symboli heroici*), nazywane też *motti* – słowem, jak wyjaśnia Tesauro, zapożyczonym z francuskiego (*un mot*), oznaczającym zwięzłe powiedzenie; 2) same *symboli heroici* albo *imprese*; 3) *tessere militari* (tu w znaczeniu hasła wojskowego) albo *motti di guerra*, które „cały sens ujmują w jednym słowie"; 4) *sintemi*, które oznaczają podwójnie kodowane sentencje, a przy tym ich nazwa w grece, z której pochodzi (συνθήματα), oznaczała nie tylko 'umowny znak', lecz także samą umowę, zapisaną tabliczkę, dowód, objaw, zaszyfrowany list oraz właśnie hasło wojskowe czy hasło do walki; 5) kości do gry: *tessere de'giocatori*. Przedsięwzięcie Tesaura sugeruje uznanie odmienności poetyk „haseł" w ich rozmaitych wariantach znaczeniowych.

Iwona Słomak

BIBLIOGRAFIA Cnapius, G. (1643–1644), *Thesaurus Polono-Latino-Graecus…*; *Thesauri Latino-Polonici tomus 2*, Cracoviae. | Lenart, M. (2009), *Miles pius et iustus. Żołnierz chrześcijański katolickiej wiary w kulturze i piśmiennictwie dawnej Rzeczypospolitej (XVI–XVIII w.)*, Warszawa. | Mączyński, I. (1564), *Lexicon Latino-Polonicum ex optimis Latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Regiomonti Borussiae. | Pausanias (1935), *Ἑλλάδος περιήγησις / Description of Greece*, vol. 1, 4, with an English translation by W. H. S. Jones, Cambridge. | Plinius Secundus, C. (1961), *Historia naturalis / Natural History*, vol. 2, with an English translation by D. Rackham, Cambridge. | Tesauro, E. (1670), *Il canocchiale aristotelico o sia idea del' arguta e ingeniosa elocutione…*, Torino. | Flavius Vegetius Renatus, P. (1995), *Epitoma rei militaris*, Leipzig.

HERBARZ

Handlarze
Na bazarze
Wielce sobie cenią herbarze.

Ja się handlarzom właściwie nie dziwię
Skoro dotychczas żaden herbarz nie wyszedł,
Ani w „Iskrach”
Ani w „Książce i Wiedzy”
Ani w „Czytelniku”
Ani w „PIW-ie”…

Nie wyszło nawet tanie wydanie
A jest z a p o t r z e b o w a n i e!

To początek satyry Ludwika Jerzego Kerna, traktującej o herbarzach i o heraldycznym snobizmie, od którego wcale nie było wolne społeczeństwo PRL-u. Z owego snobizmu rodziła się moda na dobrze urodzonych przodków, pozostająca w sprzeczności z oficjalną ideologią państwa. Rosła zatem wartość trudno osiągalnych herbarzy, gdyż paląca dla wielu ludzi stawała się kwestia poszukiwań genealogicznych, które mogłyby ich doprowadzić do odkrycia szlacheckich korzeni.

Może się zdarzyć, że paru głupolów
Trafi w tej sprawie aż do „Herbapolu”
Podszepnie bowiem im duch (komiczny)
Że to instytut heraldyczny.

Prześmiewcza strofa kryje w sobie ukryty sens etymologiczny, którego pewnie sam autor nie był świadomy. Wprawdzie „Herbapolu” z „herbem” w istocie nie łączy nic, ale z „herbarzem” – rzecz ciekawa – już wiele. Nie mniej interesujące jest to, że słowa „herb” i „herbarz” nie od początku były ze sobą etymologicznie związane.
Rzeczownik „herb” ma dwa podstawowe znaczenia: 1. ‘godło państwa, ziemi, miasta i instytucji’; 2. ‘dziedziczny znak rodowy szlachty i arystokracji’. O potomku dawnego rodu jeszcze dziś powiada się, że ma

lub nosi coś w herbie: pannę, orła, księżyc, podkowę. Wielkie jest bogactwo przedmiotów heraldycznych! Wciąż nie przeszło do lamusa określenie „pieczętować się jakimś herbem", choć już od dawna nie ma zwyczaju pieczętowania listów sygnetami herbowymi.

Mówimy o kimś, że pochodzi z rodziny pieczętującej się takim a takim herbem, np. Beliną, Jastrzębcem, Porajem, Wieniawą. Herby szlacheckie miały w Polsce swoje nazwy, często, choć nie zawsze, tożsame z rycerskimi zawołaniami, a każdy z nich (poza niezbyt licznymi wyjątkami) – inaczej niż na Zachodzie – był przypisywany różnym rodzinom o odmiennych nazwiskach.

Do dawniejszych znaczeń słowa „herb" należą: ród, dom, pokolenie, dziedzictwo, dziedzic, spadkobierca. Trzy ostatnie pokrywają się ściśle ze znaczeniem niemieckiego rzeczownika *Erbe*, który dał początek polskiemu „herbowi" (i od niego pochodzi czeski *erb*). Natomiast całkiem inny źródłosłów ma dziewiętnastowieczny przymiotnik „heraldyczny" – wywodzący się od starofrancuskiego słowa *Herald*, czyli herold.

Średniowieczni heroldowie zasługują na tytuł ojców heraldyki europejskiej. Jako organizatorzy turniejów rycerskich byli oni zawołanymi mistrzami sztuki blazonowania, tj. opisywania herbów. Te pojawiły się na zachodzie Europy w XII w., w Polsce nieco później. Czy to na polu bitwy, czy w turniejowych szrankach, rycerza zakutego w zbroję – jego twarz zasłaniała opuszczona przyłbica – dawało się rozpoznać jedynie po znakach, jakie nosił na tarczy (godło) i nad hełmem (klejnot). Ową identyfikację, jeśli dokonywała się podczas turnieju, ułatwiały sporządzane przez heroldów role herbowe, które uważa się za najdawniejsze herbarze, czyli armoriały.

Autor pierwszego polskiego herbarza nie był heroldem (choć urząd taki istniał od końca XIV w. na dworze królewskim w Krakowie), lecz obleczonym w sutannę kanonika krakowskiego dziejopisem. Najprawdopodobniej spod pióra samego Jana Długosza w drugiej połowie XV w. wyszło łacińskie dziełko zwane po polsku *Klejnotami*. Długosz wiąże herby rycerskie z rodami, a nie z rodzinami czy z wybitnymi jednostkami, co wyraźnie odróżnia jego manuskrypt heraldyczny od zachodnich, lecz pominięcie w nim detali genealogicznych sprawia, że więcej – mimo wszystko – łączy *Klejnoty* z obcymi armoriałami niż z późniejszymi, zdominowanymi przez genealogię herbarzami polskimi.

Na długiej liście herbarzy, jakie powstały w Polsce do połowy XVIII w., nie znajdziemy takiego, w którego tytule figuruje słowo „herbarz". Dlaczego? Szukając odpowiedzi, cofnijmy się do 1595 r., kiedy w Krakowie ukazała się książka *Herbarz polski*... Jej autor, Marcin z Urzędowa, nie był heraldykiem, lecz botanikiem, więc na karcie tytułowej napisał: ...*o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych*... W XVI i XVII w. „herbarz" (od łac. *herba* – 'zioło, roślina') znaczyło tyle, co „książka zawierająca opisy roślin, zielnik, *herbarius liber*" (SPXVI). Dopiero w połowie XVIII w. wszedł w użycie homonim, powstały przez derywację od wyrazu „herb", oznaczający księgę heraldyczną, co od razu znalazło odbicie w tytule dzieła Stanisława Duńczewskiego z 1757 r. *Herbarz wielu domów Korony Polskiej i W. Ks. Litewskiego*.

Wszystkich nie piszę herbów, które wyrażone
Są w kronikach autorów, tylko położone
Te są: które mogą być młodzi ekscytarzem
Do męstwa i cnót. Bom tu nie jest kronikarzem
Ani po stronach szukam herbów niewpisanych
Do ksiąg, których jest dotąd wiele zaniedbanych.

Tak przemawiał do czytelnika ksiądz Mateusz Ignacy Kuligowski w herbowej części *Demokryta śmiesznego*. W obrębie heraldycznej literatury doby staropolskiej jest to ważne świadectwo świadomości genologicznej. Wynika z niego, że herbarze uważano wtedy za dzieła kronikarskie. Łatwo było skompilować książkę herbową na podstawie już istniejących publikacji. Z o wiele większym trudem wiązało się szukanie „po stronach" nieznanych herbów, dotąd nieodnotowanych, wertowanie dokumentów i kronik.
Kto podejmował taką pracę, ciągnącą się czasem latami, ten zasługiwał na miano kronikarza. Był nim bez wątpienia Bartosz Paprocki, autor *Gniazda cnoty* i *Herbów rycerstwa polskiego*. Nikt wcześniej nie stworzył podobnych kronik, w których legendy herbowe, rodowody i biografie szlachty splatałyby się z dziejami państwa. Połączenie „czasu genealogicznego" z „czasem państwowym", z jakim mamy tu do czynienia, wypływało oczywiście z klimatu politycznego pierwszych lat monarchii elekcyjnej, niosących ze sobą wzrost znaczenia szlachetnie urodzonych. Dla mitu rycerskich przodków, od których się oni wywodzili, tudzież dla ideologii

klejnotu herbowego przez nich wyznawanej musiało się znaleźć miejsce w historii. Temu zapotrzebowaniu społecznemu w pełni sprostał Paprocki. Na miano twórcy najwybitniejszego herbarza staropolskiego zasłużył sobie Kasper Niesiecki. Jego monumentalna *Korona polska*, choć zachowywała układ alfabetyczny, a nie chronologiczny, nie była niczym innym, jak dziełem historiograficznym. Praca nad nim wymagała żmudnych kwerend źródłowych.

Heraldyka i genealogia zajęły miejsce na tak wielu obszarach dawnego piśmiennictwa polskiego, że prace z tego zakresu były pisane różnymi językami: kronikarskim, retorycznym, poetyckim. W związku z tym herbarz staropolski miał kilka wcieleń, niepodobnych do siebie. Mógł przybrać postać i wspomnianej kroniki szlacheckiej, i kompendium heraldyczno-retorycznego (Okolski), i retoryki heraldycznej (liczne rękopiśmienne kodeksy szkolne z XVII i XVIII w.), i zbioru wierszy na herby (Potocki).

W czasach porozbiorowych księgi herbowe, zwane już powszechnie herbarzami, nadal cieszyły się popularnością. Sprzyjał temu właściwy dla XIX w. kult dawnej Polski, połączony z miłością do kontuszów, karabel, konterfektów, herbów i drzew genealogicznych. Publikowano herbarze nowe, wznawiano stare. Reedycji doczekał się Paprocki, a także Niesiecki, którego *Koronie polskiej*, zgodnie z duchem czasu, zmieniono tytuł na *Herbarz polski*. Zamiar stworzenia ogromnego dzieła, rozszerzającego o nieznane rody krąg wybrańców losu, mieli Adam Boniecki i Seweryn hrabia Uruski. Każdy z nich wydał po kilkanaście tomów, ale żaden nie zdołał dobrnąć do litery „Z".

Włodzimierz Dworzaczek, pisząc przed laty podobne hasło „herbarz", nie mógł w nim wyjść poza rok 1939. W Polsce Ludowej nie wydawano herbarzy, choć było na nie zapotrzebowanie. Dopiero w III Rzeczypospolitej herbarze zalały rynek wydawniczy. Znajdują przystań w heraldycznych działach bibliotek. Przystępując do półki z nimi, spotykamy liczne komercyjne kompilacje albo rzeczy kuriozalne (Wierzchowski, Wysocki), ale też prace solidnych pasjonatów, niestroniących, jak Oleg Chorowiec, od kwerend archiwalnych, a nawet

publikacje uczonych tej miary, co Józef Szymański. Pomieszane ze sobą, stoją zgodnie w jednym szeregu.

Mariusz Kazańczuk

BIBLIOGRAFIA Boniecki, A. (1898–1913), *Herbarz polski*, t. 1–17, Warszawa. | Friedberg, M. (oprac.) (1931), *Klejnoty Długoszowe*, „Rocznik Towarzystwa Heraldycznego", t. 10 (1930—1931), I odbitka, Kraków. | Jakimowicz, T. (1985), *Temat historyczny w sztuce ostatnich Jagiellonów*, Warszawa–Poznań. | Kazańczuk, M. (2002), *Staropolskie herbarze. Herby-historia-religia*, „Pamiętnik Literacki", z. 3. | Kuczyński, S. K. (1997), *Heroldowie króla polskiego*, w: *Venerabiles, nobiles et honesti. Studia z dziejów społeczeństwa Polski średniowiecznej*, red. A. Radzimiński, A. Sopruniuk, J. Wroniszewski, Toruń. | Kuligowski, M. I. (1699), *Demokryt śmieszny albo śmiech Demokryta chrześcijańskiego*, Wilno. | Niesiecki, K. (1728–1743), *Korona polska*, t. 1–4, Lwów. | Okolski, Sz. (1641–1645), *Orbis Polonus*, t. 1–3, Kraków. | Paprocki, B. (1584), *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków. | Piskała, M. (2015), *Herbarz (staropolski) jako gatunek literacki*, „Teksty Drugie", nr 1. | Potocki, W. (1696), *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Kraków. | Szymański, J. (1993), *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa [na skrzydełku obwoluty: L. J. Kern, *Herbarze*].

HORROR

Horror wyrażają trzy różne formy dźwiękonaśladowcze: utracony oddech, otwarte usta i zgrzytanie zębami. To wyjątkowy termin literacki, którego znaczenie (dreszcz, trwoga, strach, zgroza, przerażenie) nie odsyła do uściślonego pojęcia, lecz jest fizjologicznie zrośnięte z artykulacją samego słowa – z pracą aparatu mowy, gardła, języka i zębów. Horror to jedyne słowo w leksykonie poetyki, które jest czystym okrzykiem, onomatopeją, a zarazem nazwą gatunku. Jego łacińskie znaczenie, związane z jeżeniem się włosów i sztywnieniem z zimna, nie wyjaśnia tego pojęcia, lecz opisuje skutki jego działania, albo nawet ekspresyjnie je inscenizuje. W centrum uwagi znajduje się bowiem uczucie zgrozy i trwogi, literalnie wpisane w łaciński przymiotnik *horrendum* ('straszny, okropny, przerażający'). Słowo to pojawia się w powieści Josepha Conrada *Jądro ciemności* (*Heart of Darkness*), stanowiąc ostatnią, „wykrzyczaną szeptem" wypowiedź Kurtza: *„The horror! The horror!"*, a także w mało znanym tekście Adama Mickiewicza (*Urywek pamiętnika Polki*), w okrzyku sieroty, której dojrzewanie zakłóciły perypetie powstania listopadowego: „Mieć męża! a cóż spać z kimś, z mężczyzną [...] *Oh! horreur! horreur!*". W pierwszym wypadku słowa te są tłumaczone z języka angielskiego jako „ohyda" (przekład Conrada z 2016 r.) lub „zgroza" (kolejne tłumaczenia z 2011 i 2015 r.), co być może oddać ma obrzydzenie Conrada rzeczywistym obliczem „wzniosłej misji cywilizacyjnej" Europejczyków w Afryce. W drugim wypadku idzie raczej o tabu seksualne związane z mariażem. Tu nie ma problemu z translacją, bo postać krzyczy po francusku, co jest sygnałem, że w rodzimym języku brakuje jej słów (podobnie zachował się Mickiewiczowy Pielgrzym spoglądający w przepaść przy Czufut-Kale: „Przez świata szczeliny / Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci, / Bo w żyjących języku nie ma na to głosu"). Literacka intuicja wielkich pisarzy uchwyciła niezwykły potencjał tego wykrzyknienia, któremu warto przyjrzeć się bliżej.

Słowo „horror", wyjęte z konwencjonalnego i arbitralnego porządku nazwy (w którym jest określeniem pewnego gatunku literackiego i filmowego), zwraca uwagę na swoje brzmienie i sposób artykulacji. Okrzyk pojawia się u początków człowieczej mowy, ponieważ „język, w którym nie można krzyczeć, nie byłby ludzkim językiem" (Heller-Roazen). Taką wartość ma

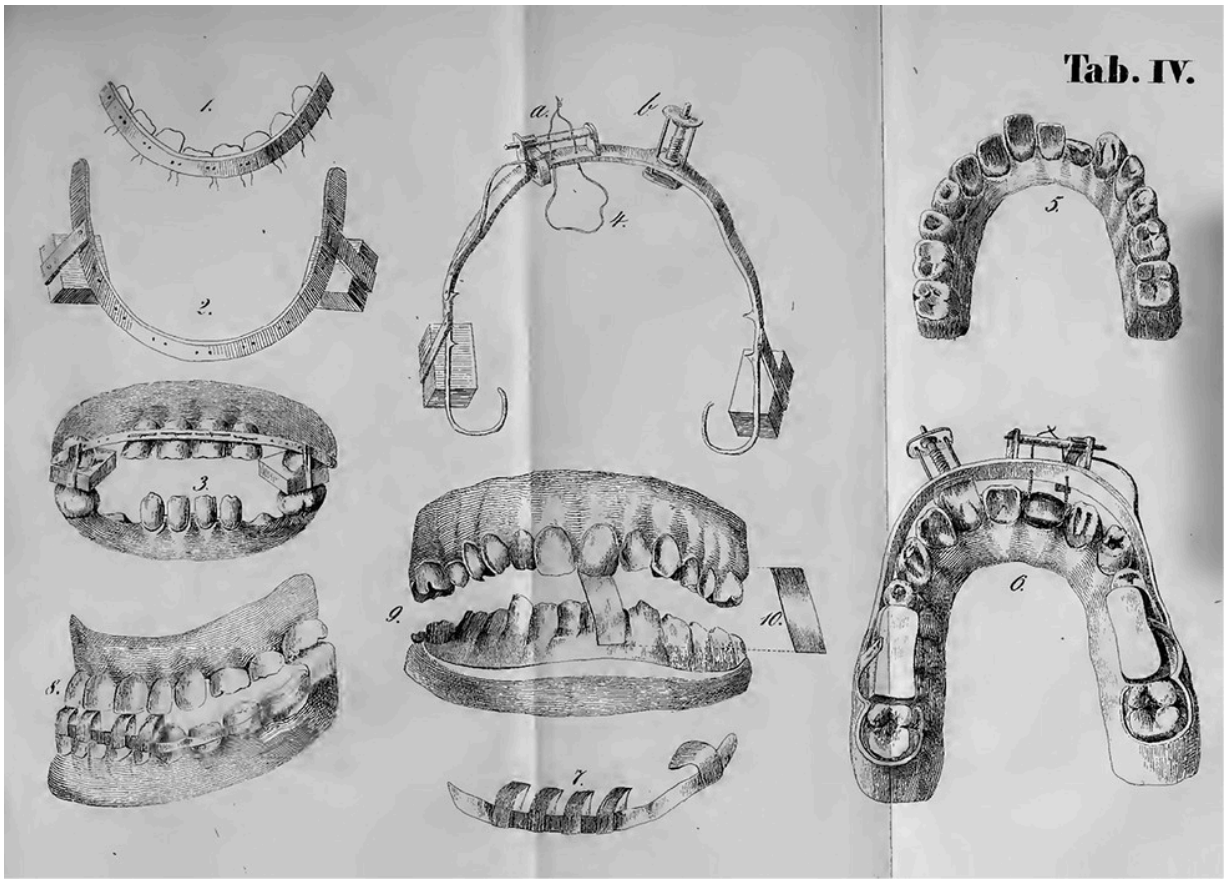
początkowe *h-* jako element wykrzyknienia *Heu* (‘ach’), jest tym dźwiękiem rozpaczy, którym, wedle Dantego, rozpoczyna się od czasów Upadku ludzka mowa. *H* to także znak wskazujący na zaczerpnięcie oddechu przed wyartykułowaniem wyrazu, jest więc tym, co ożywia słowo, jego duchem i siłą powołującą je do istnienia. Jako mające wartość wzbudzania (upadłego) życia, *h* występuje także w nazwie rozpowszechnionej straszliwej kreatury z pisarstwa Howarda Phillipsa Lovecrafta, jaką jest *Cthulhu* (podwójne „h”!), wzywany imieniem do zbudzenia się ze snu. Następującemu po „h” w wyrazie „horror” „o”, będącemu wyrazem zdziwienia („ooo!”), towarzyszy odczucie ciemności, powszechnie kojarzone z tą samogłoską (Benjamin Lee Whorf, Annelies Argelander).

69

Najistotniejsze jednak wydaje się obecne w środku podwojone „r”, odczuwane jako „bardzo szorstkie, mocne, gwałtowne, ciężkie, ostre, twarde, bliskie i gorzkie” (Maxime Chastaing, za: Jakobson, Waugh) oraz

„dzikie, walczące, męskie, toczące się i twardsze" (Iván Fonágy, za: Jakobson, Waugh). Jednocześnie układ aparatu mowy przy warczącym „r" zbliża je do zwierzęcego warkotu, zadając pytanie o nieludzkość tego okrzyku, dodatkowo podkreślonego powtórzeniem ostatniej sylaby, „or". Te artykułowane dźwięki zbliżają człowieka do zwierząt, eksponując element animalny, obecny w ruchu zaciśnięcia zębów, warczenia i gryzienia. Blisko tych gestów sytuuje się tytułowy *Skowyt* Allena Ginsberga, którego brzmienie jeden z interpretatorów, Zdzisław Reszelewski, odebrał jako „atonalne i zgrzytliwe", a inny – Jerzy Jarniewicz – usłyszał tu przywołanie „głosu nie człowieka, a zwierzęcia". Zatarcie granic, wymieszanie tego, co ludzkie i zwierzęce, budzi grozę: „Istnieją głosy właściwe ludziom i głosy właściwe zwierzętom – strasznie jest usłyszeć jedno, gdy wszystko wskazuje, że powinniśmy usłyszeć drugie" (Lovecraft). Tam więc, gdzie ludzie wyją, warczą i zgrzytają zębami, jest moloch, piekło, zgroza, zgodnie z tym, co napisano: „Tak będzie przy końcu świata: wyjdą aniołowie, wyłączą złych spośród sprawiedliwych i wrzucą ich w piec rozpalony; tam będzie płacz i zgrzytanie zębów" (Mt 13, 49–50). Gaston Bachelard infernalną wyobraźnię rozpoznał w *Pieśniach Maldorora* (znów podwójne „-or"!) Lautréamonta, gdzie najdziksze okrucieństwo łączy się z mechaniką aparatu żucia: „Wtedy za zębami rośnie jama ustna – siła, która każe pożerać, potęguje swój apetyt. […] pokarmami […] o smaku zawsze ostrym, zawsze chwytane w radości miażdzenia" (Bachelard). Zgrzytanie, szarpanie i miażdżenie zębami są przyjemnościami zakazanymi; to diabelska domena, choć z otchłani gotyckich piwnic i lochów dobiegać mogą również piekielne wrzaski udręczonych ofiar, takie jak „horror!" właśnie. Wedle Bachelarda jest to: „zdehumanizowana dźwięczność sprowadzona do prawd krzyku".

Michał Nikodem



BIBLIOGRAFIA Bachelard, G. (1971), *Bestiarium Lautréamonta*, przeł. H. Chudak, „Pamiętnik Literacki", z. 2. | Conrad, J. (2011), *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Kraków. | Conrad, J. (2015), *Wybór prozy*, przeł. H. Najder, K. Tarnowska, A. Zagórska, oprac. Z. Najder, Wrocław. | Conrad, J. (2016), *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Kraków. | Dante Alighieri (2002), *O języku pospolitym*, przeł. i oprac. W. Olszaniec, Kęty. | Heller-Roazen, D. (2012), *Echolalie. O zapominaniu języka*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk. | Jakobson, R., Waugh, L. (1989), *Magia dźwięków mowy*, przeł. M. R. Mayenowa, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, red. i oprac. M. R. Mayenowa, t. 1, Warszawa. | Jakubinski, L. P. (1970), *O dźwiękach języka poetyckiego*, przeł. Z. Saloni, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. i oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa. | Jarniewicz, J. (2008), *Od pieśni do skowytu*, Wrocław. | Lovecraft, H. P. (2012), *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Poznań. | Mickiewicz, A. (1996), [*Urywek pamiętnika Polki*], w: idem, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa. | Trubiecki, N. S. (1970), *Podstawy fonologii*, przeł. A. Heinz, Warszawa.

I

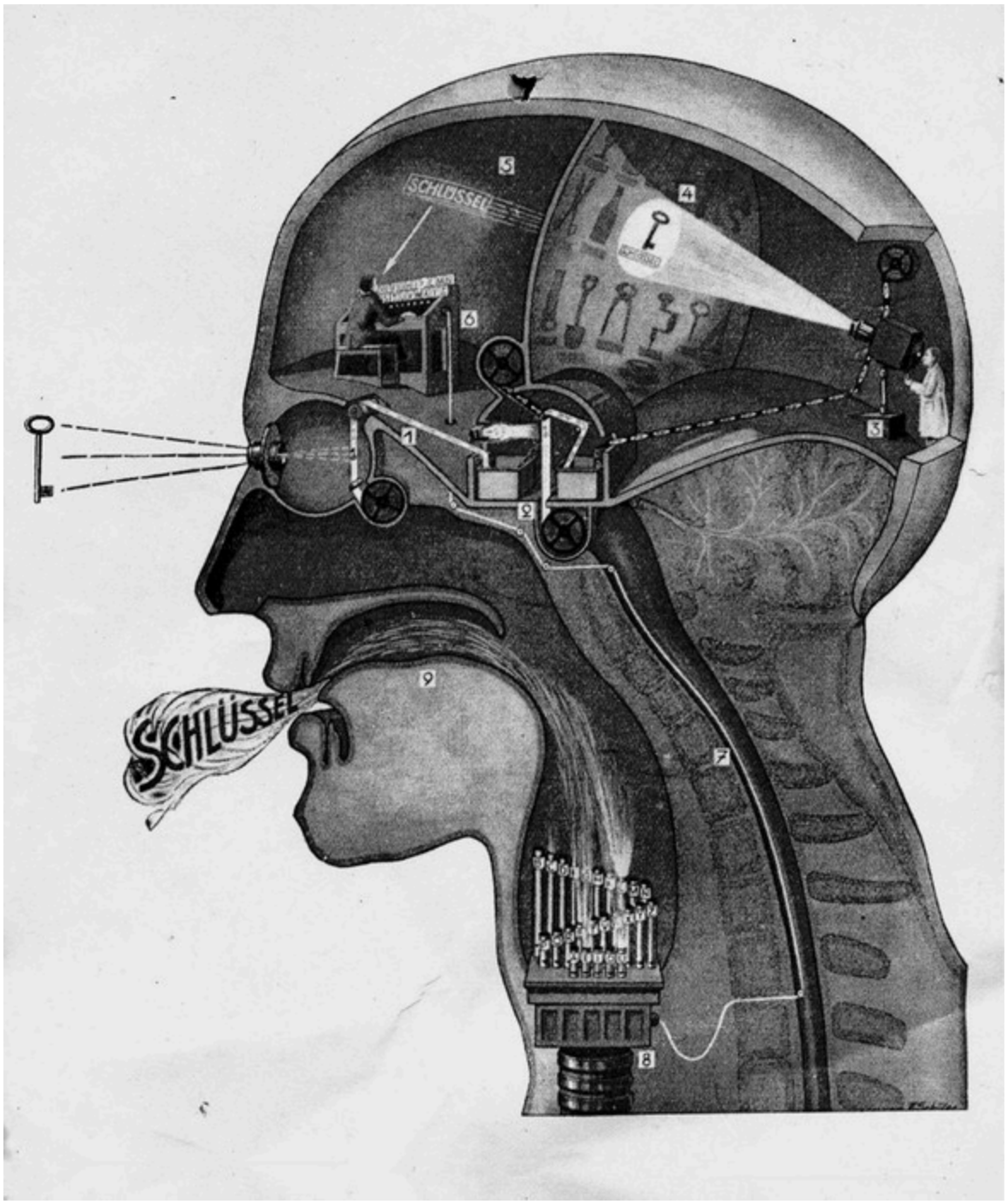
IDEA

Platońskie pojęcie idei wypracowane zostało w mozolnym procesie wydobywania z języka potocznego coraz bardziej niezależnego i abstrakcyjnego głosu filozofii. Początek tej drogi stanowi praindoeuropejski rdzeń **weid-*, oznaczający widzenie w kontekście rozumienia (a nie samego procesu patrzenia), którego echo słychać w greckiej formie dokonanej ἰδεῖν (*ideīn*) – 'zobaczyć', a także w łacińskim *videre* – 'widzieć' czy w sanskryckim *véda* – 'wiem'. Temat ten, przenikający do większości języków europejskich, stanowi źródło polskich czasowników „widzieć" i „wiedzieć". W punkcie, gdzie epistemologia graniczy z ontologią, idea jest widzianym, które – jako przyjęte – staje się wiedzą.

Paradoksalną złożoność istnienia idei ukazał Platon w VII księdze *Państwa* poprzez alegorię jaskini, wskazującą na warunek wszelkiego poznania – światło, rozumiane czy to fizycznie, intelektualnie, czy duchowo, oślepiające zwróconych ku niemu, a niedostępne dla zwróconych ku grze cieni na ścianie. Jak węgiel i ropa, napędzające cywilizację techniczną, są czarne, choć kumulują w sobie uwalnianą w eksplozjach utleniania energię światła słonecznego, tak idea pozostaje czarna nie tylko barwą atramentu, lecz także mrokiem/nie-jasnością semantyki, pojęć, informacji, dopóki nie utleni jej eksplozja miłości zwracająca podmiot ku poznawanemu (w zwrocie duszy); podobnie proces poznania przedstawiony jest przez Diotymę ustami Platońskiego Sokratesa w *Uczcie*.

Idea jest prześwitem, promieniem słońca, jak ten, na którym św. Jan Kanty z Kęt zawiesił swój płaszcz – przy czym zamiast profesorskiego ubrania spoczywa na niej ciężar poznania rzeczywistości. Wystarczy przenieść ją poza granice poznania rozumowego, jak uczynił Immanuel Kant, by kontakt z bytem został zerwany, a świat stał się napędzaną przemocą wojną wszystkich ze wszystkimi (Thomas Hobbes) na poziomie równorzędnych poznawczo, lecz nie politycznie, interpretacji. Wystarczy – wraz z Williamem Ockhamem i innymi nominalistami średniowiecznymi

i późniejszymi – brzytwą odciąć analogię bytu – linię łączącą idee ze światem zmysłowym – by zatopić go w ograniczonych ludzkich pojęciach spływających po nierównej ścianie jaskini.
Epistemologiczna i ontologiczna ważność klasycznej koncepcji idei wynika również z jej głębokiego i potencjalnie zaskakującego powinowactwa duchowego z chrześcijaństwem w jego wizjach początku. W Księdze Rodzaju, nim skuszony sykiem szatana człowiek sięgnął po informację dobrego i złego, nim pojawiła się semantyka, nim język stał się ofiarą ułudy, Adam nadawał imiona zwierzętom, Bóg mówił do człowieka, człowiek rozmawiał z Bogiem, język był święty. Tę świętość wyraża Janowy *Logos* – Słowo przed-/pozaczasowe.
Znaczenie idei bywa zawężane, zależnie od przyjmowanych teorii literackich, sytuujących ją na osi rozpiętej między płasko rozumianą ideologią polityczną (tendencyjnością i propagandą) a pierwotną transcendencją tego pojęcia, ku której zmierzają teorie wzniosłości. Może więc być idea czymś pokrewnym do powracającego motywu, toposem, który za pomocą symboli opisuje ważny, relatywnie niezmienny element egzystencji (Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach), może stanowić przedmiot badań poheglowskiej *Geistesgeschichte* (Wilhelm Dilthey) czy powstałej w opozycji do niej historii idei (Arthur O. Lovejoy, warszawska szkoła historyków idei, Allan Bloom), szukającej ukrytych prądów myślowych danej epoki oraz kultury. Może być również pokrewna archetypom Carla Gustava Junga – pierwotnym elementom zbiorowej nieświadomości, determinującym sposób, w jaki społeczeństwa interpretują rzeczywistość, np. archetyp pramatki w *Narcyzie i Złotoustym* Hermanna Hessego, o którym sami (średniowieczni) bohaterowie mówią kategoriami platońskimi. Może wreszcie być rozumiana jako stan poznania sprzed rozdzielenia na podmiot i przedmiot, do którego najkonsekwentniej dążą poeci (Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Zbigniew Herbert).



71

Ważnym planem realizowania idei w literaturze jest przestrzeń polityczności. Idee stanowią wówczas sumę poglądów, które umożliwiają zbiorowości rozpoznanie swojej tożsamości, charakteru, systemu wartości

i wynikającego zeń sposobu realizowania istotnych celów. Naturalna pozycja literatury jako nośnika polityki rozumianej arystotelejsko, jako dobro wspólne (rozwój jednostki jako zaczyn rozwoju państwa), zmienia się w zależności od rozumienia polityki oraz typu wspólnoty. W skrajnych, totalitarnych przypadkach degeneruje się ona w tendencję oraz propagandę – jak w schematycznych i utwierdzających ideologię komunistyczną powieściach produkcyjnych lat 50. XX w. W miejscu prawdy umieszczony jest wówczas pragmatyczny element zdobycia oraz utrzymania władzy lub utrwalenia w świadomości odbiorców oczekiwanego, arbitralnego zestawu sądów, które stają się obowiązującym światopoglądem na mocy bezustannych powtórzeń.

Jeśli wykroczyć poza założenie, że jedynym dawcą znaczeń dzieła literackiego jest autor, które zamiast docelowej demokratyzacji sztuki przynieść może zatopienie wszelkiego znaczenia w nieskończoności odrębnych, relatywizujących poznanie języków (Alexis de Tocqueville), to moment dotknięcia idei znaczy kluczowe osiągnięcia sztuki, w tym literatury. Towarzyszące mu doświadczenie wzniosłości rozumieć można wtedy jako epifenomen przeżycia niemal metafizycznego, zapośredniczonego w formie literackiej: Priam z Achillesem opłakujący ludzką śmiertelność w finale *Iliady* – dotykający tragedii porażki człowieczeństwa w jego śmiertelności, a jednocześnie w przebiegającym ponad wojennymi podziałami współczuciu ucieleśniający ideę ludzkiego braterstwa; Edyp odkrywający swą straszną winę, stawiający czytelnika wobec obrazu praskazy w sercu człowieczeństwa; biskup Digne bez mrugnięcia okiem ratujący życie Jeanowi Valjeanowi jako obraz działania dobra, przywracającego godność poniżonej ludzkości; Gollum odgryzający palec niezdolnego do ostatecznego poświęcenia Froda, ratujący misję powiernika pierścienia i ujawniający praobraz miłosierdzia; bohaterowie *Końcówki* Becketta, w schematycznej, formalnej repetycji działań pokazujący mechaniczny świat bez idei, bezsilnie o nią żebrzący – każdy czytelnik ma swoją listę dzieł i momentów, w których fikcyjne dzieło literackie staje się prawdą nie tylko o przemijających stanach emocjonalnych, lecz także o niezmiennej strukturze świata. Tym promieniem światła, przenikającym też literaturę, jest idea.

Michał Szczurowski

BIBLIOGRAFIA Beckett, S. (1988), *Końcówka*, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, Warszawa. | Chappell, S. G. (2013), *Plato on Knowledge in the 'Theaetetus'*, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [Winter 2013 Edition], red. E. N. Zalta. | Juszczak, W. (2014), *Poeta i mit*, Wołowiec. | Platon (1999), *Dialogi*, t. 1–2, Kęty. | Platon (2003), *Państwo*, Kęty. | Tocqueville, A. de (1976), *O demokracji w Ameryce*, Warszawa.

IDYLLA

Łacińskie słowo *idyllion* znaczy po polsku idylla i sielanka. Jest to co prawda wyraz łaciński, ale ma greckie korzenie. Rzeczownik εἶδος (*eídos*) oznacza patrzenie, kształt, formę, gatunek, wreszcie – pozycję przyjmowaną wobec czegoś, a nawet styl życia. Zdrobnienie tego słowa, εἰδύλλιον (*eidýllion*), to obrazek (jako scenka) i wiersz niewielkich rozmiarów. Ale idylla kojarzona z miłą wiejską chwilą związana jest z jeszcze jednym greckim słowem: czasownikiem εἴδομαι (*eídomai*) znaczącym ‘świecić’ oraz ‘ukazywać się’. Ponieważ idylla kojarzy się ze szczęśliwą okolicznością, można powiedzieć, że szczęście się zjawia i jest krótkim błyskiem. W chwili szczęśliwej rzadko myśli się o przyczynach szczęścia, wypowiedziana radość pomniejsza bowiem jego hipnotyczną moc, przywołując urzeczony podmiot do rzeczywistego porządku.

Nauka o szczęściu wydaje się projektem niemożliwym. Najlepiej sprawdza się „teoria” szczęścia w dobrodziejstwie milczenia, bo przy każdej próbie klasyfikacji osuwa się w otchłań banału. Eudajmonologiczne ambicje bliskie są literackim poszukiwaniom trwałego azylu rozkoszy. Doświadczenie idylliczne, jako prawdopodobnie pierwsze zwerbalizowane samopoczucie, ma długą historię literackich repetycji. I – co warte podkreślenia – to gatunek endemiczny, który przetrwał w prawie niezmienionym stanie od swego pojawienia się w ludzkim języku do dzisiejszych, ponowoczesnych czasów. Bukolika, ekloga, sielanka, skotopaska stoją w szeregu genologicznych zastępników pieśni pasterskiej (Witkowska). Lecz tylko w idylli pobrzmiewa ciemna sylaba, sygnalizująca podświadomą strukturę osobowości. Związanie idylli z Freudowskim *Id* uświadamia nam pozór beztroski, który sygnalizuje ten gatunek. Potrzeby, popędy, pragnienia, natychmiastowe gratyfikacje w myśl zasady przyjemności to tylko kilka niepisanych zasad idyllicznego trwania. Gdzie była *Id*-ylla, tam mogą dopiero pojawić się nowe gatunki.

Idylliczny egalitaryzm powodował, że piękna nie klasyfikowano ze względu na stan posiadania, pozycję społeczną, wiek i majętność. Symbolika wegetatywna wymuszała jednak – zarówno w przysiółkach, jak i na salonach – czas letniej pełni i czas zimowego zamierania. Sielankowość poddana działaniu czasu jest najlepszą ekspozycją sensów wanitatywnych. Nic bardziej nie przeraża niż przesunięta w czasie idylla,

poruszone piękno. Przyroda uczestniczy w znaczeniu poprzez imperatyw obumierania, gnicia, murszenia. Kolejny raz natrafiamy na nieoczywistość w tym „pejzażyku". Jest coś chorobliwego w naturze, jak i coś naturalnego w zwyrodnieniu. A idylla, przerysowując dobrodziejstwa świata, modelowo wyświetla każdy zalążek lęgnącego się w nim zła. Jest w tym pastoralnym zapatrzeniu coś z faustycznej przewrotności – im większe pragnienie szczęścia, tym więcej wyzwala się potworności.

72

Idylla tworzy zamknięty system. W swym klasycznym, odświętnym charakterze nie prowokuje żadnego momentu interpretacji. W kształtowaniu pejzażu istotnym współczynnikiem poczucia bezpieczeństwa staje się „umowa o dzieło". Każdy, kto przekracza próg pastoralnej krainy, może liczyć na wystawienie polisy ubezpieczeniowej. I nie chodzi tylko o beztroskie terminowanie w utopii agrarnej, gdzie

udrapowane stylizacje mają roztkliwiać, a bohaterowie są upozowani na mało rozgarniętych, dobrotliwych prostaczków. Wszystko, co złe, otchłanne i rozpaczliwe, w tej krainie jest nie do pomyślenia.
Idylla paradoksalnie rodzi się z nienasycenia rzeczywistością, z tej niespożytkowanej reszty wrażeń, którą poeci zmieniają we własne, alternatywne krainy. W tym nobilitującym ją znaczeniu byłaby zatem krajobrazem ejdetycznym, a nie tylko światem fingowanym. Przymiarka przesłanek etycznych ukazuje idyllę nie jako wadę ducha, lecz jako zasługującą na szacunek nadzieję. Tym trudniejszą, że wystawioną na drwinę i proste obnażenie. Dlatego jej obrona staje się wyzwaniem. Przegląd tekstów inkrustowany typami arkadyjskich odniesień i geografią *loci amoeni* każe uznać poczynione w nich zabiegi za zamierzone strategie ochronne. Tak można przeczytać ten Mickiewiczowski fragment z *Kurhanka Maryli*:

Pytam się ciebie, dziewczyno,
Co to za piękny kurhanek?

Z pozoru „piękny kurhanek" to punkt widokowy, a nie grobowy nasyp. Natura nie stanowi tylko dekoracji uprzytomniającej nieodwracalność jej praw. „Piękny kurhanek" przestaje bawić oko lub grać w retorycznym teatrzyku utarczek kochanków. Pejzaż rustykalny zmienia się w horyzont nieszczęścia, w którym wielki świat zostaje zminiaturyzowany do rozmiarów kopczyka popiołów. Skrywa w sobie przeszły świat, ojczyźnianą historię, wielkie nadzieje religijnych przepowiedni. Mickiewiczowskie pytanie to idylliczny „cytat struktury", która w tym utworze gra tylko rolę negatywnego odniesienia do eskapistycznych utopii. Zagadanie z erotyczną pętelką traci perlokucyjną moc zakładania więzi, wpada we własne splątane sidła. Przypomina, że za każdym pięknym zdaniem kryją się tragedie, że idylla może być podszyta przemocą. Grób, który zieleni się gdzieś w zapomnieniu, znaczy tyle, co słowo, które odkleiło się od rzeczywistości i do niczego się nie odnosi. Idyllicznośćprzypomina mapę złożoną z konwencjonalnych znaków, która w odróżnieniu od prawdziwej przestrzeni, staje się koncentrycznym labiryntem, zręczną układanką miłych dla ucha zdań i strof. Można w niej zamieszkać za wysoką cenę – kosztem utraty rzeczywistego meldunku. Dlatego niełatwo orzec, czy

pobyt w pastoralnej krainie to wczasy czy katorga, pobyt w miejscu wypoczynkowym czy mozolna praca zapominania. Trzeba o tym pamiętać, kiedy zbyt lekko posądza się poetę o eskapizm. Tylko najbieglejsi w piśmie mają możliwość dowolnego przekraczania granic – bądź dysponując honorowym, podwójnym obywatelstwem, bądź znając ukryte szlaki, zakazane przejścia. Takim kontrabandzistą znaczeń był Mickiewicz, który miał i pensjonat w Soplicowie, i wiele realnych problemów.

Chłop w siermiędze i rogatywce z pawim piórem, trzymający pionowo osadzoną kosę – to mieszkaniec „idylli", którą trzeba zapisać w cudzysłowie. Podtypem *homo sentimentalis* jest *homo simplificans* – człowiek czujący się bezpiecznie w uproszczonym schemacie świata, w którym nie może nastać głód, zimno, wyczerpanie. Bohaterowie sielanki dzielą się na tubylców i turystów. Perwersyjność tej sytuacji powoduje, że jedni godzą się być portretowanymi w wystylizowanej roli, a drudzy nie zauważają mitręgi tego niby-próżnowania, mozołu lenistwa. Wzajemne kłamstwo podmiotów występujących i oglądanych przekreśla ważność tego, co się ogląda, na rzecz tego, co to wszystko znaczy, co się za tym kryje. Tyrania trwa dzięki utrzymywaniu tych środowisk poza zasadą komunikacji.

Zachowanie poczucia idyllicznego piękna jest jednoznaczne z przestrzeganiem regulaminu. Najmniejsze odchylenia od normy odbierane są jako estetycznie niegustowne. A to, co brzydkie, podlega dyscyplinarnej karze w trybie natychmiastowym. Klasyczna idylla przypomina kolonię karną dla szczęśliwych ludzi. Nie tylko mieszkańcy tego „ogrodu koncentracyjnego" żyją pod specjalnym nadzorem. Krótko trzyma się również czytelnika – nie ma wielu aktywnych tekstur, są tylko wyznaczone ścieżki dydaktyczne pod czujnym okiem reżimowego przewodnika. Dyscyplina idyllicznego „światoobrazu" może mieć związek z mityczną tyranią. Wedle podań gnostyckich Saturn, władca pożerający własne dzieci, prócz tego, że był bóstwem czasu, panował na Wyspach Szczęśliwych.

Twórczość spod znaku pastoralnego znajduje inspirację w rozmaitych miejscach literatury. Może przybliżać świat sycylijskiej przyrody Teokryta, dziecięcej harmonii i niespokojny czas sędziwego wieku, może użyczać swej estrady dla kuglarskich występów lub podejmować się rekultywacji terenów semantycznie zdegradowanych. Sentymentalizm to pieszczotliwa

tortura, która na elegijne żale ma cały asortyment środków nasercowych i balsamicznych. To liryka mitotwórcza kreująca świat samowystarczalny, w którym będą i miejsca straszne, i przyjemne ustronia. „Wszyscy poeci (ale równie dobrze można by napisać: wszyscy parający się literaturą) są komiwojażerami tropów idyllicznych. Partycypują w starej i ciągle odnawiającej się tradycji" (Zaleski).

W starożytnej literaturze pastoralnej takie poszerzenie pola semantycznego było gwarancją niezmienności zasad w świecie przemian (chaotycznej doby hellenistycznej). Traktowanie światów sielankowych z przymrużeniem oka może skutkować gorzkim rozczarowaniem. Spod starannie rozbudowanego sztafażu pastoralnej instalacji prześwituje retoryczna maszyneria – język skuteczny i perswazyjny (wystarczy wspomnieć o propagandowości sielanek Wergiliusza). Elokwencja w służbie idei znana była już dawnym realizacjom gatunku. Dla Kazimierza Brodzińskiego „sielanka staropolska była nie tylko gatunkiem literackim, lecz kategorią estetyczno-moralną" (Wiertel). A w *Sielankach* Szymona Szymonowica „aktywny stosunek wobec współczesnej poecie rzeczywistości wyraża się przede wszystkim w dużej zawartości dydaktyzmu, rozumianego szeroko jako czynna, pouczająca, moralizująca tendencja zawarta pośrednio lub bezpośrednio w treści wypowiedzi" (Pelc). Czytając ckliwe pieśni, bolesne elegijne dystychy, warto pamiętać o ich przesłankach etycznych i retorycznych. Westchnienia pozostają w służbie demagogii.

Miłosz Piotrowiak

BIBLIOGRAFIA Böschenstein-Schäfer, R. (1977), *Idylla*, Stuttgart. | Ławińska-Tyszkowska, J. (1981), *Bukolika grecka*, Wrocław. | Mickiewicz, A. (1971), *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, cz. 1: *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław. | Pelc, J. (2000), *Wstęp*, w: Szymon Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, Wrocław. | Poggioli, R. (1960), *Wierzbowa fujarka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. III, z. 1 (4), Łódź. | Snell, B. (2009), *Arkadia. Odkrycie pewnego pejzażu duchowego*, w: idem, *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysymow, Warszawa. | Wiertel, J. (1975), *Poglądy estetyczne Kazimierza Brodzińskiego na rolę folkloru wschodniosłowiańskiego w polskiej literaturze*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego Imienia Adama Mickiewicza", R. X. | Witkowska, A. (red.) (1995), *Idylla polska: antologia*, wybór A.

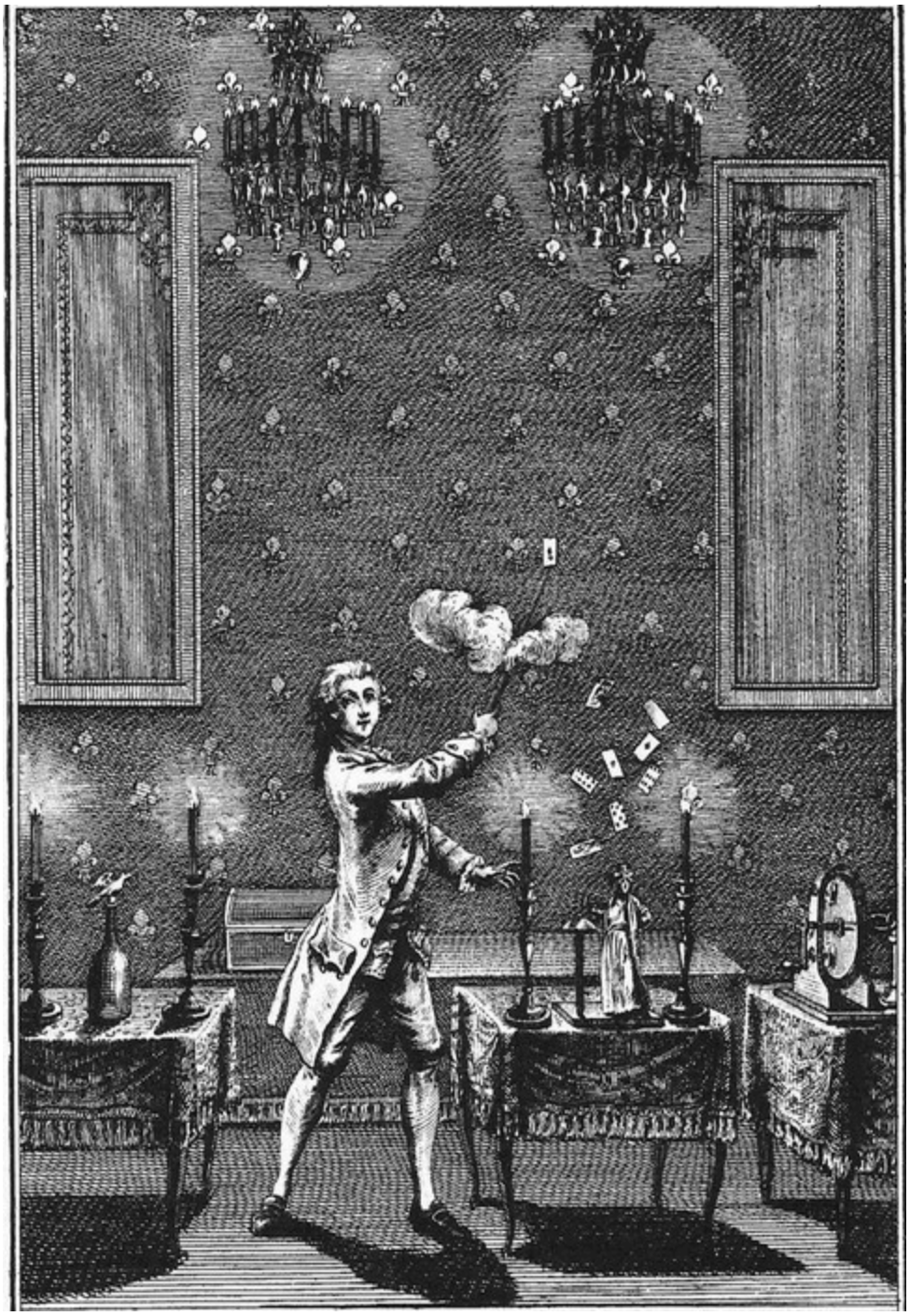
Witkowska i I. Jarosińska, wstęp A. Witkowska, Wrocław–Kraków. | Zaleski, M. (2007), *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesnej i późnej nowoczesności*, Kraków.

ILUZJA

Etymologicznie (łac. *illudere* – ‘drwić’, ‘wyśmiewać’, ‘dworować’, ‘błaznować’, ‘naigrawać’, ale także ‘zwodzić’, ‘oszukiwać’; *illusio* – ‘zwodzenie’, ‘mamienie’, ‘oszustwo’; *illudium* – ‘zabawa’, ‘igraszka’, ‘mamidło’, ‘blask fałszywy’, ‘mara’; *illusor* – ‘zwodziciel’, ‘deceptor’) związana jest z oszustwem zmysłów, kuglarską sztuczką niedającą świadectwa prawdzie o rzeczywistości. Iluzjonista, mag na miarę racjonalistycznej doczesności, to ktoś realizujący w sztuce Coleridge’owską formułę zawieszenia niewiary – stara się zwieść widza, odwrócić jego uwagę od rzeczywistości i unieść choć na chwilę zasłonę dzielącą realne od wyobrażonego. Iluzja kończy się jednak tam, gdzie ma granicę artystyczna gra (*illudere* to ostatecznie derywat od *ludere* – ‘grać’, ‘żartować’, ‘zwodzić’), o czym przekonał się John Heberle, amerykański artysta słynący z przedstawień banknotów tworzących tak doskonałą iluzję rzeczywistości, by zaniepokoić nawet Secret Service.

Rozwój iluzji jako kategorii stosowanej w nowoczesnej teorii literatury wiąże się jeszcze z postulatami dojrzałego realizmu, dążącego do stworzenia „sztuki żywej”, a więc immanentnie zanurzonej w codzienności i powiązanej z kategorią prawdy wyrażanej poprzez przedstawianie przedmiotów i ludzi przeciętnych (Martuszewska, Auerbach, Sobieraj). Za pomocą reguły „fikcji werystycznej” dziewiętnastowieczni realiści (Wolf) osiągali to, co Roland Barthes w tekście *L’Effet de réel* nazwał tytułowym efektem rzeczywistości, który wywoływać miała „iluzja referencjalna” (*l’illusion référentielle*), w polskim przekładzie oddana wprost jako „złudzenie referencjalne”. *L’illusion référentielle* miała niejako zaciemniać przy tym relację między znakiem a desygnatem. Barthes, pisząc, że „barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste”, w istocie rzeczy formułuje jednak tezę właściwą nie tylko literaturze realistycznej, lecz także fantastycznej, w której efekt rzeczywistości jest tym silniejszy, że znaczone denotacji z a w s z e musi być znaczonym konotacji. Charakterystyczna dla dojrzałego realizmu „heteroreferencjalność” reprezentacji (Wolf) załamuje się tu zatem w obliczu braku jakichkolwiek „zewnętrznych” względem tekstu desygnatów – co zgadza się zresztą z późniejszą lekcją poststrukturalizmu i dekonstrukcji (*il n’y a pas de hors-*

texte Derridy). To dlatego po przełomie postmodernistycznym w latach 60. XX w. w interpretacji tekstów realistycznych, a także fantastycznych (Franza Kafki, Brunona Schulza, Jorge Luisa Borgesa, Mervyna Peake'a, Thomasa Pynchona, Stepana Chapmana) nad iluzją referencjalną zaczęła przeważać metafora wzajemnie odbijających się zwierciadeł. Teoretycy metafikcji, Gregory Currie i Anna Ichino, nazwali ten efekt w *The Routledge Companion to Aesthetics* „lustrzanymi referencjami" (*referential mirroring*), umożliwiającymi „zaangażowanie empirycznej wiedzy (*background knowledge*) do wnioskowania z wyobraźni (*imagination*) w tym samym stopniu, jak i z przekonania (*belief*)".



73

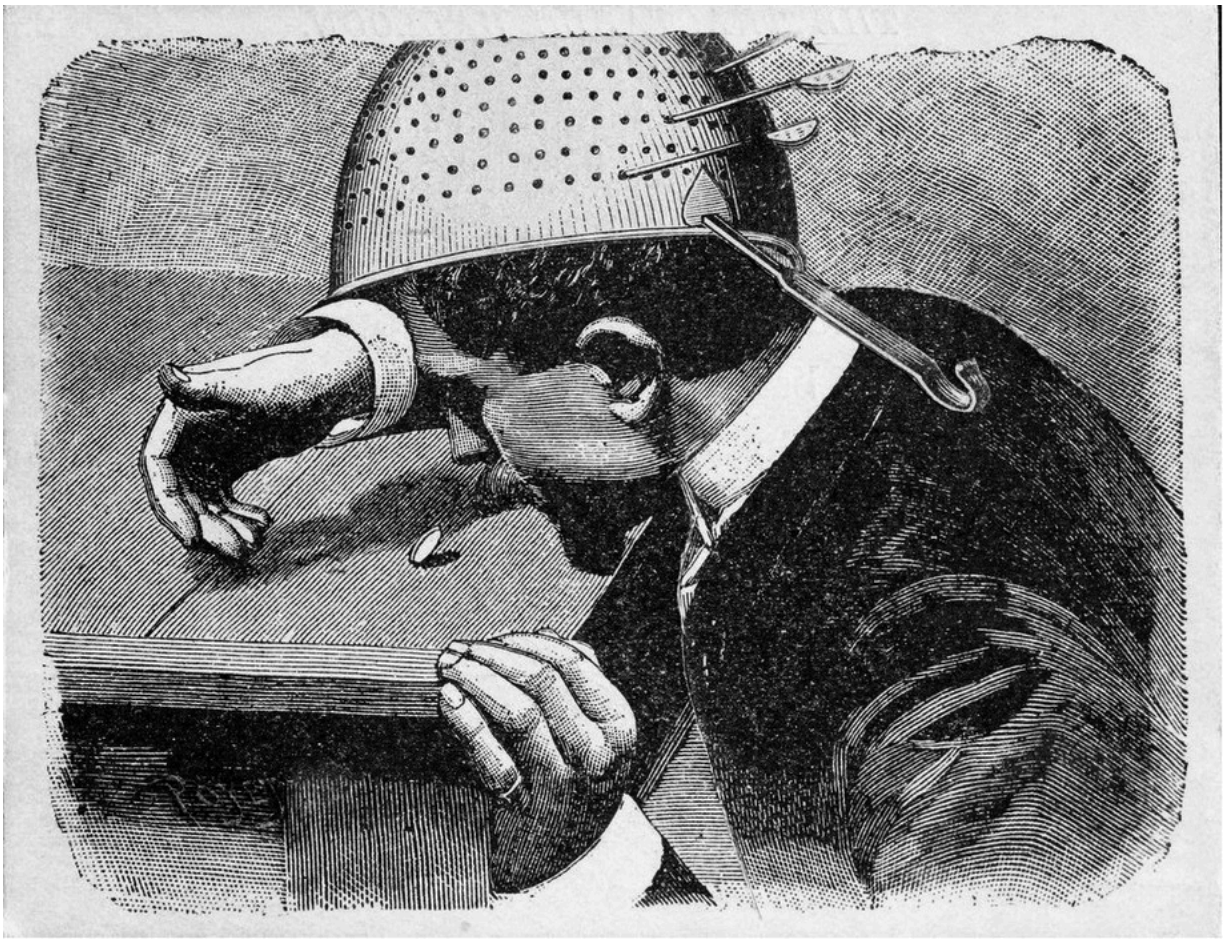
W postklasycznej teorii narracji iluzja estetyczna oznacza „niosący ze sobą przyjemność stan umysłu, który częstokroć towarzyszy odbiorowi reprezentacyjnych tekstów, artefaktów czy przedstawień” (Wolf). Dzięki

pracom Olivera Graua czy Marie-Laure Ryan iluzja kojarzona też bywa z immersją, rozumianą w szczególności jako „zagłębienie czy pogrążenie" lub „pewien szczególny akt odbioru, polegający na zatraceniu się w świecie narracji" (Maj). Cechą tekstów typowych dla tego nurtu jest tworzenie spójnych – i wiernie oddających realia faktycznej lub fikcyjnej rzeczywistości – światów narracji (*storyworlds*), wzmagających poznawcze zaangażowanie odbiorców (Wolf). W ten sposób iluzja w narracji zyskuje cztery podstawowe wymiary: 1) Barthes'owskiego efektu rzeczywistości; 2) spójności rzeczywistości projektowanej umysłowo z tą percypowaną zmysłowo; 3) prawdopodobieństwa uzyskiwanego w ramach perspektywy narracyjnej; 4) wyzyskiwania możliwości stwarzanych przez dane medium, konwencję, gatunek i ramę poznawczą. W tym ujęciu iluzję i immersję (pochłanianie osoby przez rzeczywistość elektroniczną) zbliża technika *celare artem*, polegająca – od tzw. naturalnej narratologii (Fludernik) przez psychologię sztuki (Popek) i percepcji (Arnheim) aż po neuroestetykę (Markiewicz, Przybysz) – na ukryciu wysiłku artystycznego i redukcji dystansu poznawczego dzielącego dzieło sztuki i odbiorcę. Właściwą dla sztuki filmowej fokalizację spotkać można również w prozie, np. w *Zabójstwie Rogera Ackroyda* Agaty Christie, gdzie zogniskowanie narracji na niewiarygodnym narratorze, ukrywającym swoje zaangażowanie w morderstwo aż do ostatnich partii powieści, nie tylko potęguje suspens, ale do końca podtrzymuje iluzję.

Z iluzją i fokalizacją (np. w wypadku tzw. *point-of-view-characters*) łączy się zjawisko anamorfozy (*trompe-l'œil*), czyli etymologicznego oszustwa oka, zniekształcenia lub deformacji percepcji wykorzystywanej w celu artystycznym. Jurgis Baltrušaitis w książce *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus* wskazuje, że anamorfoza nie jest bynajmniej „odchyleniem od normy, w którym rzeczywistość zostaje ujarzmiona przez wizję umysłu", lecz „optyczną sztuczką, w której to, co widzialne, przesłania to, co rzeczywiste" – i dlatego też jej przykłady odnajduje się zarówno w sztuce figuratywnej (od słynnego *Oka* Leonarda da Vinci, przez *Ambasadorów* Hansa Holbeina Młodszego, po barokowe plafony iluzjonistyczne), jak i we współczesnym kinie (*Incepcja* Christophera Nolana) czy telewizji (serial *Houdini & Doyle*). W ostatnich dwóch przykładach *trompe-l'œil* zyskuje wymiar szczególnie ważny dla Jeana Baudrillarda, podkreślającego nieunikniony, troisty związek iluzji,

gry i reprezentacji (Pawlett), ponieważ łączy się z techniką *mise en abîme* (fr. 'umieszczony w otchłani'), w Polsce nazywanej też narracją szkatułkową (*Tysiąc nocy i jedna*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, *Hyperion* Dana Simmonsa, gra *The Stanley Parable* czy serial *Once Upon a Time*). Owa etymologiczna otchłań, z jaką wiąże się narracja-w-narracji (ang. *story-within-a-story*), to nic innego, jak ciągły pochód reprezentacji – przez Baudrillarda uznany za sedno iluzji, *mise en jeu*, „rozgrywające i zarazem inscenizujące to, co rzeczywiste" (*putting into play of the real*) (Smith).

Narracyjne rozróżnienie na sztukę iluzjonistyczną i antyiluzyjną, a więc demaskującą sceniczność przedstawienia (Fludernik), ma swój rodowód w historii teatru, od starożytności, przez renesans i barok, aż po romantyzm i naturalizm korzystającego z chwytów iluzyjnych – od *deus ex machina*, przez retorykę parabazy, aż po demontaż czwartej ściany – jednak, począwszy od Brechtowskiego „efektu obcości" (*Verfremdungseffekt*), sięgającego po deziluzję celem oczyszczenia z magii przedstawienia. Podobnie w teorii malarstwa kryterium rozróżnienia malarstwa iluzjonistycznego i nieiluzjonistycznego jest poziom jego z w o d n i c z o ś c i (Salwa), odnoszącej się też do patronującej literackim enklawom ikonicznym Horacjańskiej formuły *ut pictura poesis* (Olkusz). Formułę iluzyjności realizowano też w architekturze, czego przykładem mogą być manierystyczne konstrukcje Hansa Vredemana de Vriesa, osiemnastowieczne fantazje Giovanniego Battisty Piranesiego czy projekty Mauritiusa Cornelisa Eschera (Pochat). Estetyka iluzyjności właściwa była zatem od dawna wielu dziedzinom artystycznej i użytkowej działalności, niekiedy łącząc te obszary, czego przykładem są zdobienia we wnętrzach sakralnych i pałacowych (np. Andrei Mantegni *Camera degli Sposi* w Pałacu Książęcym w Mantui czy piętnastowieczne intarsje i stalle wykonane przez Fra Giovanniego de Veronę), a także najsłynniejsza – *Ostatnia wieczerza* da Vinci z refektarza Santa Maria delle Grazie w Mediolanie. Począwszy jednak od publikacji *Sztuki i złudzenia* Ernsta Hansa Gombricha, zaczęto pojmować niefortunność używania iluzji jedynie w znaczeniu optycznego zafałszowania, podkreślając istotę dobrowolnego zawieszenia wiedzy o werystyczności przedstawienia jako kluczowego dla immersywnego zanurzenia w dziele sztuki i poddania się złudzeniu *mise en jeu*.



74

Techniczny, multimedialny, a zwłaszcza immersywny wymiar iluzji w sposób szczególny obserwuje się od XX wieku, w dobie rosnącego zainteresowania iluzjami matematycznymi (wstęga Möbiusa, 3-rozmaitość Euklidesa, rozmaitość topologiczna) i hełmami rzeczywistości wirtualnej. Hełmy, zwane *head mounted display*, dzięki patentowi Ivora Sutherlanda, nie tylko umożliwiają wyświetlanie na obu gałkach ocznych stereoskopowego obrazu w 360°, lecz także pozwalają na faktyczne rozglądanie się po wirtualnym świecie, zapewniając najwyższy stopień immersji i największą iluzję trójwymiarowej rzeczywistości. Owo odkrycie zdaje się wieńczyć proces otwierania reprezentacji na bezkres realności, a wobec rosnącej popularności filmów i gier 3D – potwierdza trafność

Baudrillardowskich intuicji o związkach łączących reprezentację, iluzję i anamorfozę z *mise en jeu*.

Ksenia Olkusz

BIBLIOGRAFIA Baltrušaitis, J. (2009), *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk. | Barthes, R. (2012), *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie", nr 4. | Currie, G., Ichino A. (2013), *Pretence and Make-Believe*, w: *The Routledge Companion to the Aesthetics*, ed. B. Gaut, London. | Fludernik, M. (2005), *Toward a Natural Narratology*, London. | Foucault, M. (1988), *Człowiek i jego sobowtóry*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie", nr 6. | Gibbons, A. (2012), *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*, New York. | Gombrich, E. H. (1981), *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa. | Livingstone, M. S. (2002), *Vision and Art. The Biology of Seeing*, New York. | Maj, K. M. (2015), *Czas światoodczucia. Immersja jako poetyka odbioru*, „Teksty Drugie", nr 3. | Olkusz, W. (1998), *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole. | Pochat, G. (2013), *Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting (Fourteenth to Twentieth Centuries)*, w: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, ed. W. Wolf, W. Bernhart, A. Mahler, Amsterdam – New York. | Rozik, E. (2010), *Generating Theatre Meaning. A Theory and Methodology of Performance Analisys*, Brighton. | Ryan, M.-L. (2013), *Impossible Worlds and Aesthetic Illusion*, w: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, ed. W. Wolf, W. Bernhart, A. Mahler, Amsterdam – New York. | Salwa, M. (2010), *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków. | Umberto, E. (2012), *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa. | Wolf, W. (2013b), *Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry*, w: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, ed. W. Wolf, W. Bernhart, A. Mahler, Amsterdam – New York.

IMPROWIZACJA

Improwizacja (od łac. *improvidus* – ‘zaskoczony’) jest ekspresją, która za pomocą słowa, ruchu i gestu ciała, dźwięku, a także koloru w sposób syntetyczny wyraża stan emocjonalny i treść wypowiedzi artystycznej na zadany przez słuchaczy i widzów lub spontanicznie podjęty temat. Improwizacja była zwykle ujmowana jako zdolność natychmiastowego realizowania pomysłu, choć trzeba przyznać, że bywają również improwizacje odgrywane, wynikające z wcześniejszego przygotowania (jak w wielu wypadkach improwizacji poetyckiej czy muzycznej) lub należące do określonych technik kształcenia wokalisty, wirtuoza i aktora. Nie zawsze towarzyszy jej spontaniczność wykonania; bywają improwizacje poddane silnej konwencjonalizacji w warunkach towarzyskiej zabawy; łatwo poddają się zasadom krasomówstwa w konkursach oratorów i prezenterów; mogą być ornamentem techniki wykonawczej śpiewaka i muzyka. Czasem stają się nawet odrębnym gatunkiem widowiskowym, zapisanym w formie punktowego scenariusza akcji (jak w *commedia dell’arte*), lub gatunkiem dramatycznym w obrębie komedii (jak *Improwizacja w Wersalu* Moliera).

Wedle rozpowszechnionego przekonania improwizacja miała ujawniać artystyczną wolność romantycznego poety. Ponieważ sam proces improwizowania wierszy, mów lub pieśni może być jedynie relacjonowany (improwizacja, poza wymienionymi przykładami, jest „dziełem przedtekstowym”), przeto zyskała status dzieła jednorazowego, niepowtarzalnego, swoistego i wyjątkowego zdarzenia, którego przebieg i jakość przeszły w legendę, a nawet mit. Mówiono więc i pisano o genialnych improwizatorach romantycznych, wśród których wymieniano Victora Hugo, Alfreda de Vigny, Adama Mickiewicza. Lista poetów improwizatorów jest obszerna, obejmuje również takich poetów, jak Sergiusz Jesienin i Josif Brodski. Improwizacja jako romantyczny akt spontaniczny była dowodem owładnięcia poety mocą płynącą ze źródła energii, które jest poza nim. Była więc aktem transcendentalnym – utrzymywała poetę na granicy dwóch światów: ludzkiego i boskiego.

Wzorzec takiego aktu został przejęty już pod koniec XVIII w. przez romantyczną filozofię twórczości Friedricha Schlegla, który oparł na nim zasadę „nowoczesnej poezji” (tj. romantycznej) i nadał nazwę ironii

romantycznej; dzięki tej właśnie ironii pisarz (nie tylko poeta) mógł wznieść się ponad historię i otaczającą go rzeczywistość i stać się improwizatorem takim, jakim były błazeńskie postacie znane z *commedia dell'arte*. Schlegel miał na myśli przede wszystkim Arlekina, dzięki któremu *dell'arte* była przede wszystkim przedstawieniem sprawności, popisem akrobacji, gimnastyki i żywiołowego, spontanicznego działania. Podobnej „akrobacji tekstowej" i bezpośredniości niemiecki romantyk dopatrywał się w sprawności poetyckiej, rozumianej jako sztuka bezkarnej iluzji i niespodziewanej puenty. Tak więc w dziejach literatury improwizacja zyskała podstawę teoretyczną, stając się w pismach Schlegla figurą konceptyzmu i intertekstualności.

Przyczyn improwizowania upatruje się często w poetyckim natchnieniu, bliskim temu, co starożytni Grecy nazywali *mania*, a więc obłędowi, szaleństwu, dyspozycji do przyśpieszonego myślenia i nadmiernego ruchu ciała. W takich stanach improwizator staje się narzędziem przekazu treści pochodzących z innego – boskiego lub demonicznego – źródła. Improwizacja artystyczna (w tym także literacka), jako dzieło pełnej świadomości podmiotu, poddana jest jednak określonym rygorom – nie jest strumieniem obrazów i potokiem słów, ale twórczością dobrze kontrolowaną, respektującą zasady składni i gramatyki, w dawnej poezji – rygory wersyfikacji i strofiki. W prozie najbliższe improwizacji jest „pisanie automatyczne" (James Joyce), w poezji – przekaz czystego obrazu u surrealistów (André Breton) lub poetyckie wyrażenie stanów mistycznych, ekstatycznych i snu (William Blake, Juliusz Słowacki). O roli natchnienia w improwizacji wypowiadali się często sami poeci, widząc w natchnieniu przedmiot poetyckiej refleksji lub ujmując je w kategorie poetyki sformułowanej, jak uczynił to Słowacki w „liście dedykacyjnym", dodanym do pierwszego wydania *Balladyny*.

75

Improwizacja ma także źródło w sferze kultury wysokiej, związanej z religijnością. Można je dostrzec w improperiach, śpiewach liturgicznych będących skargami ukrzyżowanego Chrystusa. Skargi śpiewane w Wielki Piątek w różnych kościołach chrześcijańskich podczas adoracji krzyża były improwizowanym rozwinięciem kilku słów Ukrzyżowanego i zrazu wiązały się z monodią chorałową, by w utworach Palestriny (XVI w.) zyskać formę opracowanych form wielogłosowych, tonujących żywioł improwizacji – i choć mogła się ona pojawić w utworze polifonicznym, to jednak zawsze należała do jednego głosu.

Tradycja, zasadniczo oparta na legendach, najczęściej podkreśla rolę improwizacji w muzyce. Za wybitnego improwizatora uznaje ona Francesca Landino z XIV w., organistę, który przeniósł do włoskiej muzyki organowej elementy francuskiego tańca, wykonując tzw. ballaty (ballady). Zastosował dzięki temu przeniesieniu zmienność, a nawet swoistą nieprzewidywalność połączeń melodycznych, co spowodowało rozwój kunsztu improwizacji rozumianej jako wariacyjność i polimodalność,

właściwą przecież muzyce świeckiej, przeznaczonej do tańca i zabawy. Słynnym improwizatorem był też austriacki organista z XVI w., Paul Hofhaimer, który zachwycał darem ornamentacji, innowacyjnością konstrukcji utworu i jego instrumentacji, a także swoistą brawurą w stosowaniu licznych imitacji, które były przyjmowane tak, jak własne pomysły kompozytora i wirtuoza.

Wymienione tu cechy improwizacji sytuują ją w krajobrazie dokonań artystycznych jako dynamiczne dzieło pełnej świadomości innowacyjnej, mające na celu zaskoczenie jakością i trafnością popisu. Jednorazowość wykonania (adresowanego wyłącznie do zgromadzonego na tę, a nie inną improwizację słuchaczy) spowodowała powstanie swoistej turystyki melomanów jednego koncertu; w kolejnych wiekach wielcy improwizatorzy (a za takich uważano Dietricha Buxtehudego, Jana Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Haendla, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ferenca Liszta czy Césara Francka) skupiali wokół siebie liczne grono przybywających nieraz z odległych miast słuchaczy. Zainteresowanie było tak wielkie, że już w pierwszej połowie XIX w. włączono improwizację, czyli tzw. „utwór na zadany temat", do programu koncertu wirtuoza. Stała się też jedną z podstaw edukacji organistów i śpiewaków.

To, co jest niezwykle ważne w określeniu improwizacji traktowanej jako dzieło literackie, wiąże się z muzycznym, a raczej dźwiękowym i melodycznym charakterem wyrażenia tematu i sposobu jego wypowiedzenia (wyśpiewania). Improwizacja wydaje się przywracać utracony w dziejach kultury pierwotny związek poezji i muzyki, odsłaniany przez inkantację, czyli – zgodnie ze źródłosłowem łacińskim – *incantare*, 'zaczarowanie'. Początek improwizacji jest, zdaje się, orfejski: śpiew bohatera (improwizatora) zaczarowuje świat, przemieniając go w wielką całość opartą na prawach asocjacji, znanych nam ze snów i baśni. Obraz improwizującego poety-śpiewaka pamięta dziś jeszcze ten, kto choć raz słyszał (nawet w wersji nagrania) melorecytacje Josifa Brodskiego lub wygłaszane przez Allena Ginsberga wiersze oparte na sarkastycznej atonalności jego mowy.

76

Improwizacja muzyczna i poetycka mają w zasadzie to samo źródło: melodię. To ona jest nośnikiem treści, wyraża emocje, temperaturę, kolor i tempo wypowiedzi. Stając się dowodem wspólnego początku tych sztuk, ujawnia moc zawartą w brzmieniu słów, znaczenie ich wzajemnych powiązań i wreszcie – składni.

Jednak nie tylko w „słowie-dźwięku" improwizacja ma źródłowe i uniwersalne znaczenie. Dziś najczęściej jest stosowana w pracy aktora, który bada rozmaite stany emocji i poszukuje prawdy w ich teatralnym uobecnieniu. W teatrze XX w. i w teatrze najnowszym improwizacja nie ma już wiele wspólnego z *commedia dell'arte,* która domagała się improwizacji na konkretny temat. Obecnie improwizacja nie pełni już swej funkcji innowacyjnej, niejako zewnętrznej wobec swego przedmiotu, ale jest skupiona na poszukiwaniu ukrytych a możliwych do wydobycia i uruchomienia w grze aktora procesów tożsamościowych. Improwizacja, np. w projektach teatralnych Krystiana Lupy, jest uzależniona od „monologu wewnętrznego postaci", tj. od sekretnej narracji zbudowanej

przez samego aktora, będącej podstawowym motorem improwizowanego działania, a także improwizowanego wypowiadania słów. Temat improwizacji jest „zadany" przez ten „sekretny" osobisty monolog wewnętrzny, realizowany podczas gry na scenie jako podstawowy rytm działania aktora w konkretnej roli. Właśnie w teatrze, począwszy od działalności happenerów i twórców *Body Art* (Bruce Nauman, Marina Abramović, Piero Manzoni, akcjoniści wiedeńscy), ujawnia się, także obecnie, wielkie znaczenie improwizacji rozumianej jako klucz do spontanicznej wiwisekcji. Improwizacja ma poważne znaczenie w rozumieniu teatru jako „ciała widowiskowego" (określenie Jeana-Marie Pradiera), jest też drogą poszukiwania tożsamości człowieka. Istnieją nawet, co wydaje się paradoksalne, gry komputerowe, w których nagradzane jest nie naśladowanie wzoru prowadzącego do sukcesu, ale talent improwizacji – oczywiście oceniany przez logiczną elektronikę maszyny.

Improwizacja dziś, poza laboratoryjnym aktorstwem, jest jedną z podstawowych form ekspresji jazzu i muzyki kreatywnej, a więc tej tworzonej przez muzyków ujawniających potrzebę wyrażenia swego wnętrza poprzez indywidualne, niepowtarzalne brzmienia i orkiestracje. To z jazzu pochodzi ta koncepcja artystycznej wolności, która jest afirmacją prawa do indywidualnego i nonkonformistycznego uzewnętrznienia ukrytych afektów.

Z łacińskiego źródła słowa improwizacja (*improvius* – 'nieprzewidywalny') płynie nie tylko cecha emocjonalnego lub intelektualnego zaskoczenia, lecz także zdumienia wobec tego, co zadziwiające, co kryje się w polskim przysłówku „wtem". Improwizacja jest aktem wyrażenia ekspresji podmiotu i manifestacją jego wolności.

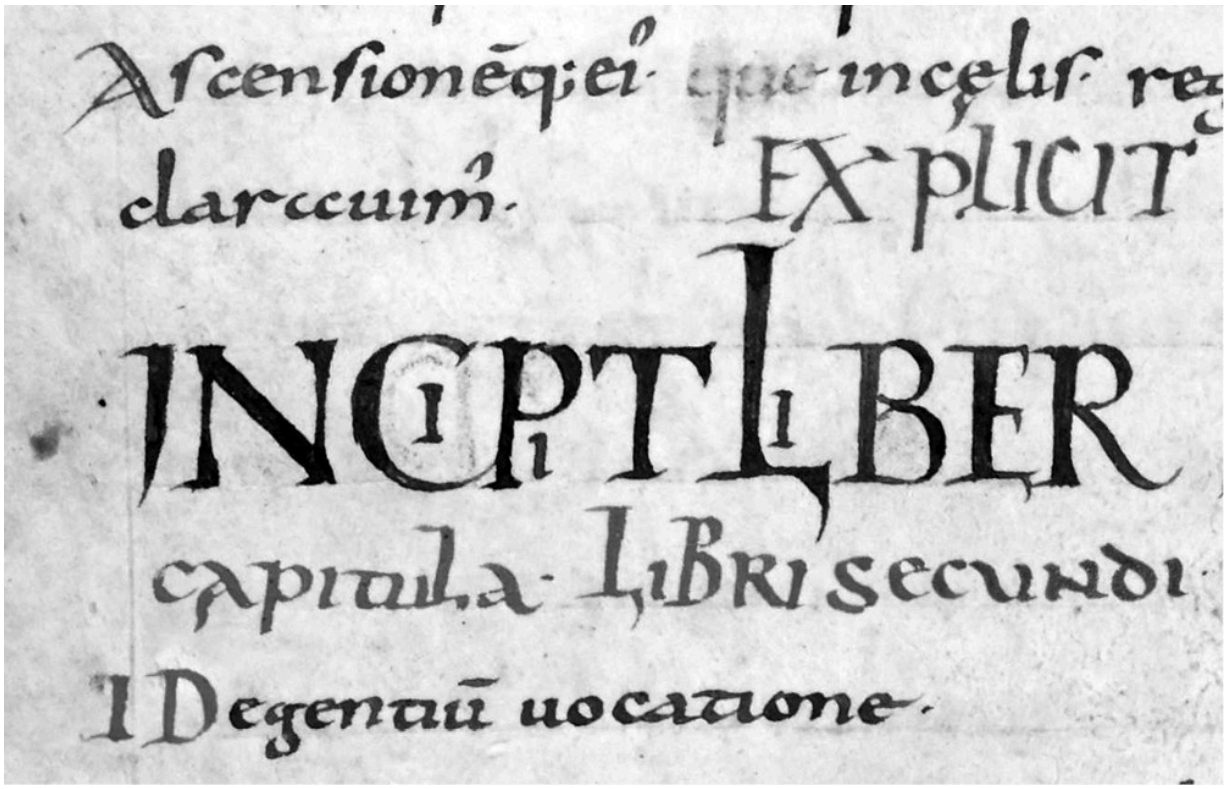
Włodzimierz Szturc

BIBLIOGRAFIA Peterson, L. (2006), *Music and the Creative Spirit. Innovators in Jazz, Improvisation and the Avant Garde*, Lanham. | Puchalska, I. (2011), *Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach*, „Wielogłos", nr 7–8. | Puchalska, I. (2013), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków. | Siwiec, M. (2009), *Ciało i duch w sporze o poezję. „Poeta i Natchnienie" Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki", z. 3. | Siwiec, M. (2012), *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza. Relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków.

INCIPIT

Poradniki sztuki pisania w tej kwestii nie pozostawiają wątpliwości – najważniejsze jest pierwsze zdanie. Zalążek świata, o którym będzie mowa, próbka stylu, przynęta na czytelnika. Łacińskie *incipere*, z którego wywodzi się incipit, ma wśród swych znaczeń nie tylko „zacząć", ale i „pochwycić". Połknąwszy haczyk pierwszego zdania, zostajemy pochwyceni przez tekst, pochłonięci lekturą. To cena za uleganie ciekawości – gdy tekst woła: „zaczyna się" (łac. *incipit*), nie sposób pozostać obojętnym na to wezwanie. Incipit to obietnica – łacińskie *capere* funduje zarówno *incipit* (przez *incipere*), jak i rzeczownik „antycypacja" (łac. *anticipare* – 'poprzedzać'), zapowiadając ciąg dalszy. Któż nie chciałby się dowiedzieć, co będzie dalej?

Z czasem, gdy utwór umości się już w historii literatury, to właśnie jego pierwsze zdanie ma szansę stać się czymś w rodzaju potwierdzającej arcydzielność tekstu metryczki. „Lolito, światłości mego życia, żagwio mych lędźwi", „Kiedy zachodziło właśnie gorące wiosenne słońce, na Patriarszych Prudach zjawiło się dwu obywateli", „Przez długi czas kładłem się spać wcześnie" – te cytaty nie potrzebują ani tytułów, ani nazwisk autorów książek, z których pochodzą. Wśród polskich zdań alfa prym zdaje się wieść fraza „Ogary poszły w las" z *Popiołów* Żeromskiego, choć daleko jej do popularności Mickiewiczowskiego „Litwo! Ojczyzno moja!", wersu, o którego paradoksie semantycznej przezroczystości w ustach Polaka pisał Witold Wirpsza.



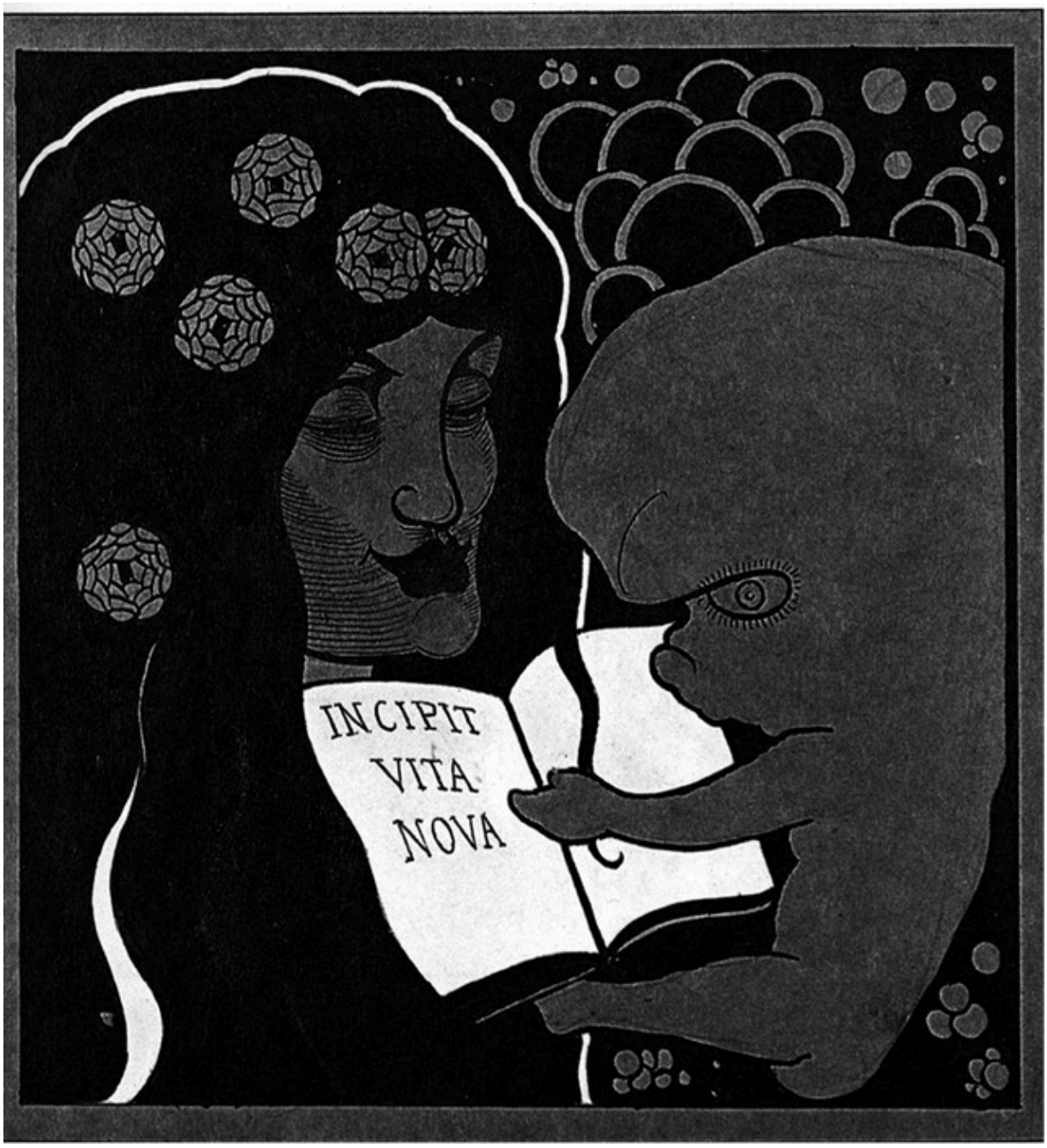
77

W przytoczonych przykładach objawia się identyfikacyjna moc incipitu, poparta zresztą jego średniowiecznym rodowodem, kiedy należał on do ramy tekstu, jako – nierzadko wyróżniona graficznie – osobna informacja o tytule i autorze rękopisu. Z czasem granica incipitu przesunęła się do wnętrza tekstu i objęła pierwsze zdanie, zachował on jednak swą rozpoznawczą funkcję. W wypadku braku tytułu tekstu lub kilku tekstów o tym samym tytule to właśnie incipit pozwala na identyfikację utworu. Jest to zatem formuła tożsamościowa różnicująca teksty, niejako w myśl zasady: „Pokaż mi swój incipit, a powiem ci, kim jesteś". Wyjątkiem standardowy incipit baśniowy: „Dawno, dawno temu…", warunkujący przynależność do konkretnego, skodyfikowanego gatunku literackiego. Po lekturze takiego pierwszego zdania wszystko, co wydarzy się dalej, będzie się działo wobec baśni, nawet jeśli sam tekst baśnią nie będzie. Jest więc incipit także projektem interpretacyjnym, miejscem, w którym zaszyfrowany został kod dostępu do znaczeń. Takie ujęcie podsuwa też, synonimiczny względem incipitu, rzeczownik *initium* – tłumaczony w swej

pluralnej formie między innymi jako „zasady", co przypisuje mu sens miejsca, w którym ukryte są reguły tekstu. Kolejna wymowa *initium* – tajemny kult, misteria – to już zwrot w kierunku metafizycznego wymiaru incipitu. „Pierwsze słowa to zaśpiew" – pisał w *Alchemii słowa* Jan Parandowski, wydobywając wiążące się z incipitem znaczenie nie tylko ceremonii intonowania, lecz także rozpoczynającego się na naszych oczach rytuału wtajemniczenia, obrzędu poznania.

Doceniając, stanowiącą retoryczną spuściznę, rangę pierwszego zdania, nie jesteśmy w stanie ustalić, dlaczego ten, a nie inny incipit niczym czarodziejskie zaklęcie porywa do lektury całości, zapadając wraz z nią (a czasem i bez niej) w serca i pamięć czytelników. Na czym polega magia incipitu? Gdyby istniała odpowiedź na to pytanie, zastępy pisarzy nie walczyłyby od wieków z kryzysem pierwszego zdania (Izabela Filipiak w *Twórczym pisaniu dla młodych panien* nadaje mu następujące imiona: „Nie Potrafię. Nie Nadaję Się. Nie Jestem Pewna, Czy To, Co Zapiszę, Będzie Się Do Czegoś Nadawało. Nie Wiem, Czy To Ma Sens. Nie Jestem Pewna, Czy To Będzie Miało Sens Dla Kogokolwiek Oprócz Mnie"). Ich tragicznym patronem jest Joseph Grand, bohater *Dżumy* Alberta Camusa, uwięziony w dylematach słów, jakich należałoby użyć, by perfekcyjnie oddać rzeczywistość. Incipit powieści Granda, który autor trzęsącym się głosem odczytuje doktorowi Rieux, świadczy o bezsprzecznej porażce: „W piękny poranek majowy wytworna amazonka, siedząc na wspaniałej kasztance, jechała kwitnącymi alejami Lasku Bulońskiego". Specjalista *creative writing* wytknąłby bezlitośnie temu zdaniu nadmiar epitetów, sygnalizujący towarzyszące pisaniu przesadne napięcie. Pot na czole i drżące ręce autora zdają się potwierdzać tę diagnozę. Może więc trzeba inaczej? Brawurowo, z pewnością siebie i dezynwolturą, tak jak Claude Lévi-Strauss zaczyna *Smutek tropików*, arcydzieło literatury podróżniczej: „Nienawidzę podróży i podróżników". Albo wręcz na bezczelnego, jak w zwierzeniu narratora *Życia i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a: „Moim zdaniem wśród wszystkich sposobów rozpoczynania książki, jakie są obecnie praktykowane na całym znanym świecie, mój sposób jest najlepszy". Właściwy wstępowi (*exordium*) retoryczny topos afektowanej skromności, o którym pisał Ernst Robert Curtius, tu z pewnością nie znalazł zastosowania. Docenić jednak należy, że autor podzielił się z nami swym

pisarskim patentem: „Piszę pierwsze zdanie, a drugie zdaję ufnie na Boga Wszechmogącego” (Sterne).



78

Trudność pierwszego zdania, jak się zdaje, wiąże się z samą istotą pisania jako procesu wysnuwania treści z istniejących już partii tekstu. Pusta

kartka takiego zaczepienia dać nie może i nie daje; jest – jak pisze obrazowo Amos Oz – „wygładzonym przez deszcze murem bez drzwi i bez okien". Incipit ma być w tym murze pierwszym wyłomem, który niełatwo uczynić. „Za biurkiem ja, oko w oko z pustką i rozpaczą" – referuje swój pisarski dramat Oz. W kolejnym zdaniu dotyka jednak (jakby nie do końca świadomie) pozytywnego aspektu całej sytuacji: „Mam coś stworzyć z niczego, absolutnie z niczego". A więc pisanie jako *creatio ex nihilo,* boski akt wywołania bytu z nicości. W obrębie tekstu to incipit jest zatem najczystszym, pozbawionym kontekstowego wsparcia momentem kreacji, rzeczywistym sprawdzianem sił pisarskich. I być może właśnie z tego względu jest też największą, nie do końca uświadamianą, stratą hiperliteratury, rezygnującej z sekwencyjności tekstu na rzecz paralelizmu linków. Pierwsze zdanie czy akapit ma ciężar gatunkowy zobowiązania, którego literatura internetowa próbuje uniknąć, rezygnując z ramy początku i końca tekstu.

„Zacząłeś na kole garncarskim toczyć wielką amforę, więc dlaczego na końcu wychodzi z tego mały kubek?" – pyta, broniąc w *Liście do Pizonów* jednorodności i konsekwencji utworu, Horacy. To zapowiedź nieuchronnego momentu, w którym autor zostanie rozliczony z incipitu jako pierwszego punktu zawartej z czytelnikiem umowy o dzieło (Oz nazywa incipit kontraktem wstępnym) – złożył obietnicę bez pokrycia czy wywiązał się z przyrzeczenia? Każdy incipit ma bowiem swój explicit, nie mniej ważne i równie warte zapamiętania zdanie omega. Można w tym miejscu zaryzykować parafrazę, że prawdziwego autora (nie tylko mężczyznę) poznaje się nie po tym, jak zaczyna, ale jak kończy. Hrabal na przykład kończy tak: „Trzeba było siedzieć w domu na dupie…". Explicit *Pociągów pod specjalnym nadzorem* swój sukces zawdzięcza (przynajmniej po części) przywołaniu właśnie tej, a nie innej części ciała. Jeśli kierując się somatycznym porządkiem znaczeń, przyjmiemy, że incipit jest czołem tekstu, jego przodkiem, explicitowi, siłą rzeczy, przypada funkcja tyłka, czyli zadka. W tym zestawieniu ujawnia się ich równorzędność, bo, jak głosi śląska fraza, „wszysko co sie kanś zaczyno, musi sie tyż kanś kończyć, czyli wszysko na tym świecie mo swój przodek i zadek". *Quod erat demonstrandum*.

Iwona Gralewicz-Wolny

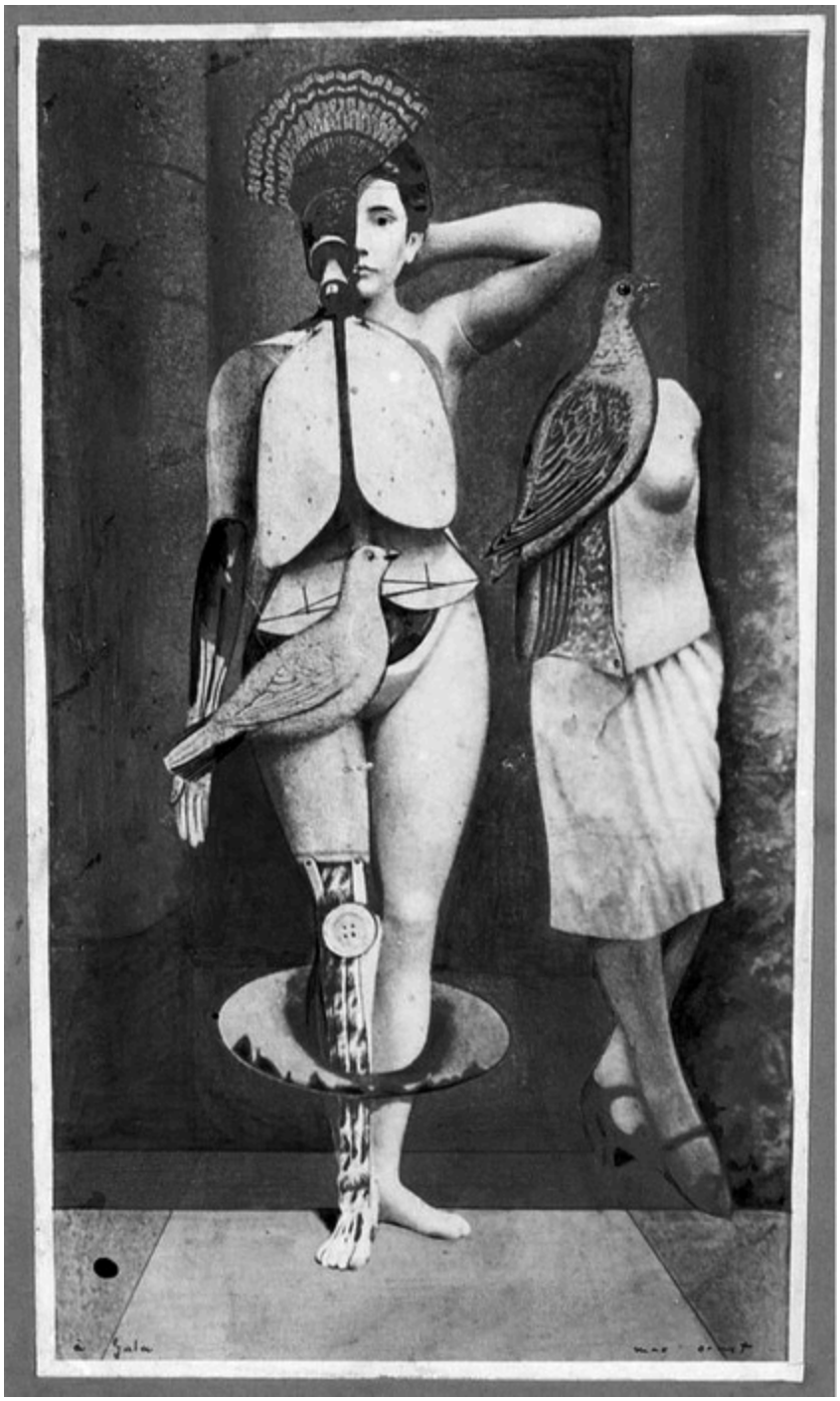
BIBLIOGRAFIA Curtius, E. R. (2009), *Topika*, w: idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borkowski, Kraków. | Filipiak, I. (1999), *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa. | Gołębiewski, Ł. (2008), *Śmierć książki. No future book*, Warszawa. | Horacy (1951), *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław. | Hrabal, B. (2002), *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, przeł. A. Czcibor-Piotrowski, Izabelin. | Lévi-Strauss, C. (1960), *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa. | Oz, A. (2010), *Opowieść się rozpoczyna. Szkice o literaturze*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa. | Parandowski, J. (1986), *Alchemia słowa*, Warszawa. | Rawska, J. (2015), *Fabuła i jej struktura*, w: J. Winiarski, J. Rawska, *Po bandzie, czyli jak napisać potencjalny bestseller*, Warszawa. | Sobolewska, J. (2016), *Markiza wyszła o piątej, czyli pierwsze zdanie*, w: eadem, *Książka o czytaniu*, Warszawa. | Sterne, L. (2001), *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnawska, przejrzał i posłowiem opatrzył W. Chwalewik, Warszawa. | Wirpsza, W. (2009), *Geografia poezji romantycznej*, w: idem, *Polaku, kim jesteś?*, Mikołów.

INTERTEKSTUALNOŚĆ

Z francuskiego *intertextualité*. Aulus Gellius w rozdziale XIII *Nocy attyckich* przytacza znany wers *inter os atque offam multa intervenire posse*, wzięty za Arystotelesem z Zenobiusa – i w języku polskim znaczący dosłownie „między ustami i kęsem jedzenia wiele może się wydarzyć", jednak przez wpływ przysłów obcych (m.in. ang. *There's many a slip twixt the cup and the lip* czy fr. *De la main à la bouche, se perd souvent la soupe*) przybierający zwykle postać „między ustami a brzegiem pucharu (wiele może się wydarzyć)". Podobnie w intertekstualności – tu również najważniejsze jest to, co wydarza się p o m i ę d z y (*inter*) tekstami. Lub nawet – jak sugeruje Ryszard Nycz – między gatunkami i światami, zapraszając do dyskusji wykraczającej poza ograniczający krąg t e k s t u a l n o ś c i.

Choć za *terminus a quo* pojęciowej historii intertekstualności przyjmuje się rok 1969 i pracę Julii Kristevej *Le mot, le dialogue et le roman* (*Słowo, dialog i powieść*, Kristeva, 1983), wprowadzającą termin *intertextualité* do obiegu teoretycznoliterackiego, jej źródła tkwią w koncepcji dialogowości Michaiła Bachtina, opisującej nie tyle stosunki między-tekstowe, ile „pierwotną realność życia mownego" (Bachtin, 1983), kształtowaną przez kulturową dynamikę oswajania słów cudzych. Bachtin za Marksem powiadał, że tylko myśl wypowiedziana w słowie może stać się myślą czynną dla drugiego człowieka i zarazem dla samego wypowiadającego. Z tego intersubiektywnego i antropologicznego ujęcia na swój sposób zrezygnowała Kristeva (1970), przesuwając rozważania nad relacjami dialogowymi w kulturze w stronę „słowa w przestrzeni tekstów", czy nawet „dyskursywnego uniwersum książki" (*l'univers discursif du livre*). W ten sposób u Kristevej – wtedy jeszcze niemogącej się oprzeć urokowi (nieznacznie tylko post-) strukturalistycznego opisu „statusu słowa" w wymiarze poziomym, zorientowanym „na uprzedni lub współczesny korpus literacki", oraz pionowym, ustalającym przynależność słowa „zarazem do podmiotu piszącego i do adresata" – pojawia się koncepcja słowa osobliwie uprzestrzennionego, a „w miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie i n t e r t e k s t o w o ś c i" (Kristeva 1983). Czym zaś byłaby owa intertekstowość? Ogółem relacji i związków między tekstami i tworzonymi przez nie sieciami znaczących, obejmująca zarówno zapożyczenia pośrednie, tworzące proces

historycznoliteracki, jak i nawiązania bezpośrednie, projektowane w równiej mierze przez autorów i czytelników. Koncepcja Kristevej zachęca do reinterpretacji Bachtinowskiego słowa w (po)nowoczesnych kategoriach pisarstwa (*l'écriture*), będącego „zdarzeniem komunikacyjnym", w którym „odczytuje się innego". Taka wykładnia słowa bliska jest Derridiańskiemu aktowi idiomatycznemu i jego wizji dialogu uwzględniającej „jednojęzyczność innego". Upodmiotowione i etyczne zarazem rozumienie intertekstualności zachowało zatem wiele z pierwotnych przemyśleń Bachtina, który w *Problemach poetyki Dostojewskiego* podkreślał, że „istnieć to znaczy dialogowo obcować z kimś. Z końcem dialogu kończy się wszystko. Dlatego dialog nie powinien i nie może się skończyć".



79

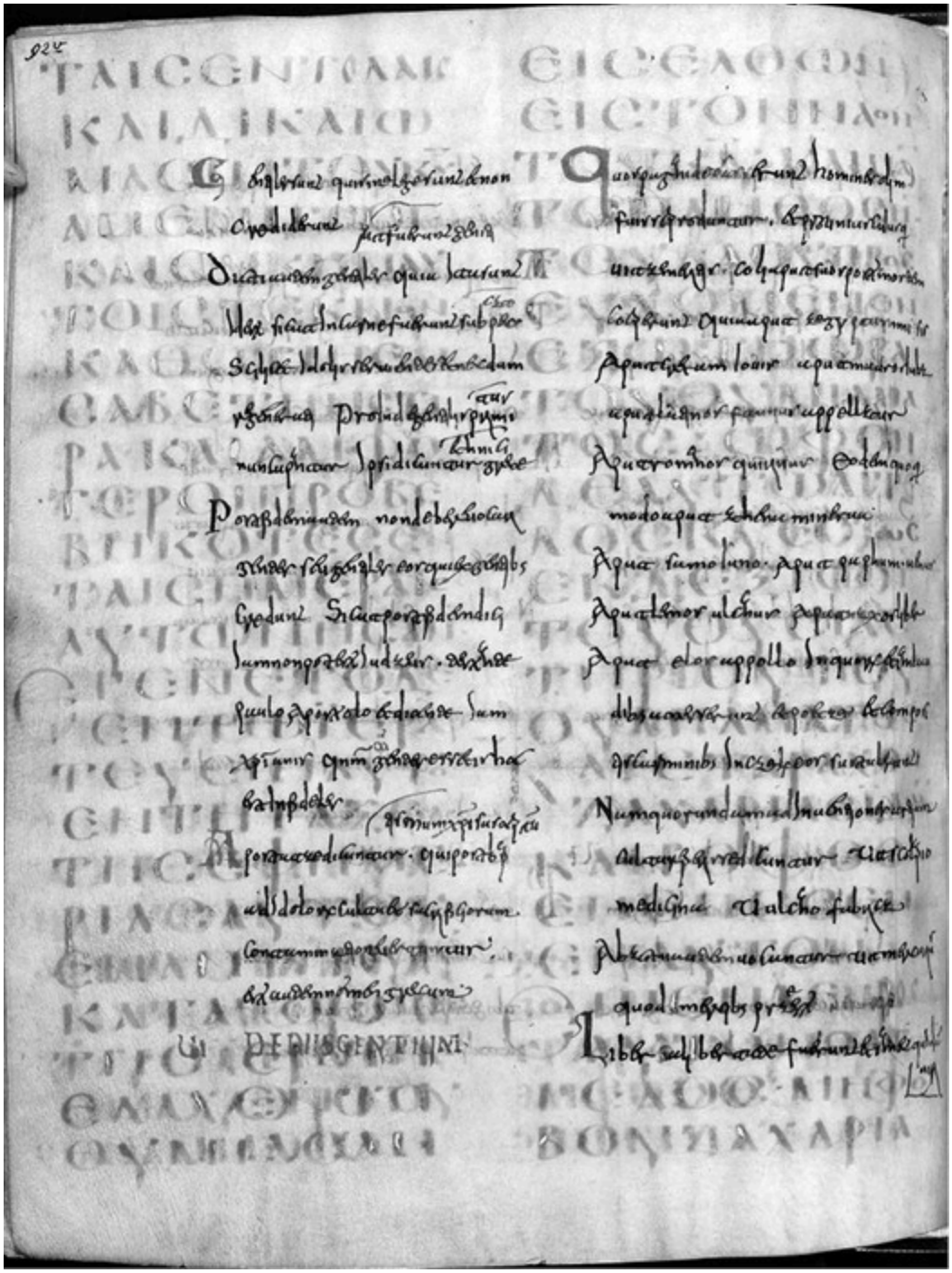
Definicyjne zawężenie dialogiczności do intertekstowości doprowadziło jednak do redukcji wizji Bachtinowskiej: w miejsce dialogu jako swego rodzaju h e r m e n e u t y k i ż y c i a c o d z i e n n e g o podstawiona

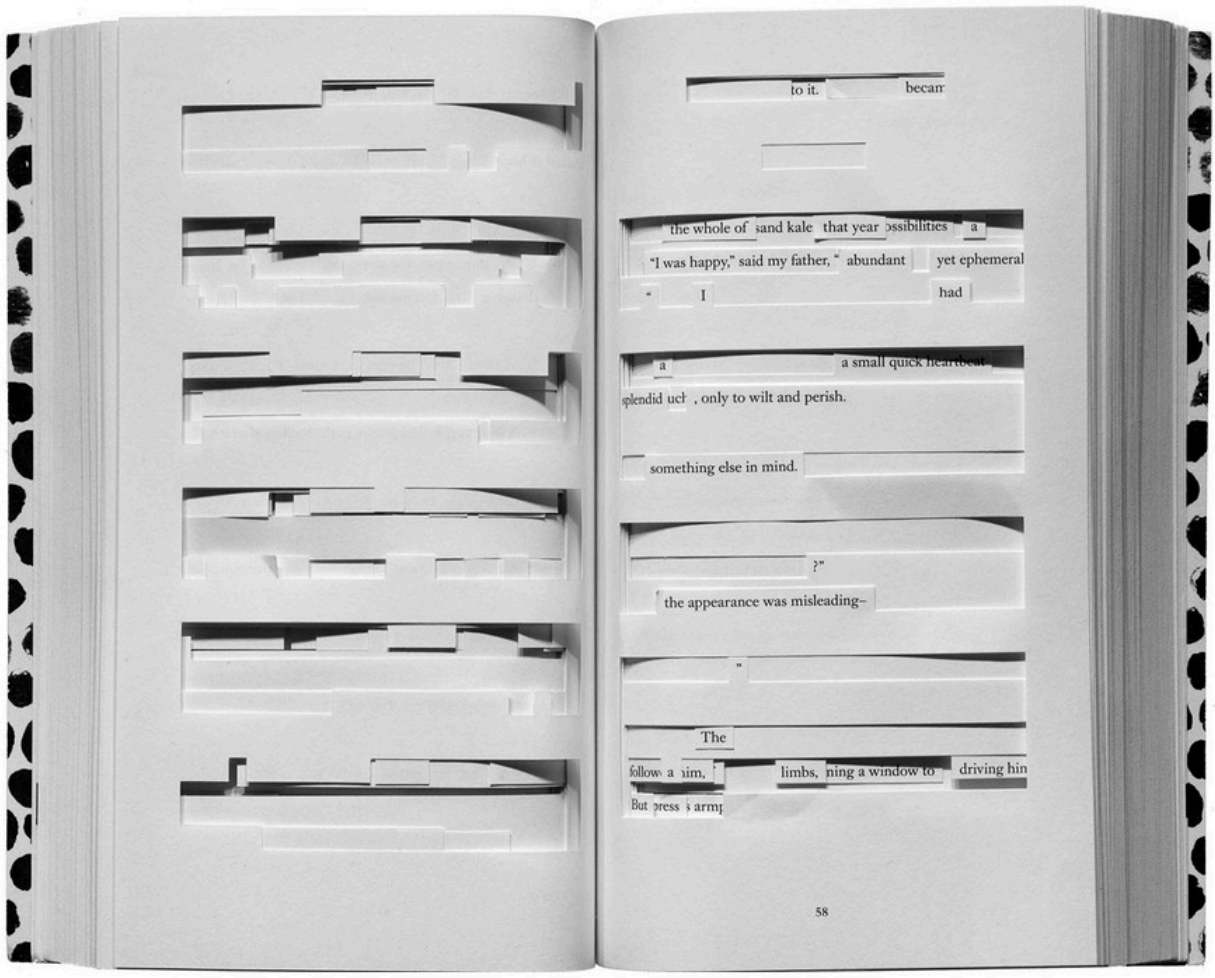
została czysto lingwistyczna i tekstocentryczna wykładnia teoretycznoliteracka. Jej najwznioślejszym przejawem była słynna późnostrukturalistyczna typologia relacji, już nie inter-, lecz transtekstualnych, zaproponowana przez Gérarda Genette'a w trylogii *Introduction à l'architexte* (*Wprowadzenie do architekstu*, 1979), *Palimpsestes: La littérature au second degré* (*Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, 1982) i *Seuils* (*Progi*, 1987). Genette zrobił jednocześnie krok naprzód i krok wstecz. Z jednej strony bowiem określił poetykę jako dziedzinę poświęconą zgłębianiu zjawiska tekstowej transcendencji (*transcendence textuelle*), uprawomocniającej sformułowaną w *Palimpsestach* koncepcję otwartego strukturalizmu, z drugiej zaś skatalogował relacje międzytekstowe, dzieląc je na architekstualne, hipertekstualne, intertekstualne, metatekstualne i paratekstualne. To za sprawą Genette'a upowszechniło się dwupłaszczyznowe interpretowanie intertekstualności na poziomie diachronicznym (pionowe relacje tekstów wcześniejszych do późniejszych, opisywane przez pojęcia architekstu, hipotekstu i hipertekstu) i synchronicznym (poziome relacje tekstu głównego do jego załączników i rozszerzeń narracyjnych w postaci paratekstów, metatekstów i intertekstów). Wynika z tego sugestia, jakoby pojęcie intertekstualności było niewystarczające do opisu złożoności relacji międzytekstowych. Genette'owi udało się w konsekwencji zawęzić wykładnię intertekstualności do rutynowej relacji między tekstem i intertekstem (lub siecią intertekstów), co oddaliło ją od kulturowych korzeni Bachtinowskiej dialogiczności. Podobny skutek osiągnął Michael Riffaterre, pomimo prób przywrócenia strukturalistycznej wykładni intertekstualności wymiaru hermeneutycznego (figura archiczytelnika – np. Riffaterre, 1972). Nie inaczej działo się w warszawskiej szkole odbioru, która wydała słynny artykuł Michała Głowińskiego *O intertekstualności* (1986), raczej krytycznie niż bezkrytycznie adaptujący taksonomię Genette'a – a mimo to pozostający w kręgu tekstocentrycznym. W efekcie pojęcie intertekstualności, zaadaptowane przez większość szkół strukturalistycznych i poststrukturalistycznych, zostało zredukowane do roli przydatnego narzędzia, pozwalającego z jednej strony na tropienie zależności stylistycznych między tekstami literackimi, a z drugiej – sprzyjającego rozwojowi tematologicznej gałęzi badań historycznoliterackich. Krótko mówiąc, intertekstualność stworzyła okazję

do naukowego opisu sposobów tworzenia i recepcji aluzji literackich, dotąd broniących się swą niejednoznacznością przed zakusami strukturalistów. Głowiński nie ma wątpliwości, że „odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu" – innymi słowy, że kłączowa sieć powiązań oplatających teksty literackie uporządkowana jest w czytelną (lecz już nie „pisalną", jak ujałby to Barthes) relację między tekstem pierwotnym, przenoszącymi znaczenia intertekstami i tekstem wtórnym, przez Harolda Blooma napiętnowanym lękiem przed wpływem (*anxiety of influence*).

Przełom w ponowoczesnym rozumieniu intertekstualności dokonał się w szkole, którą można by, dla odróżnienia od narratologii strukturalistycznej lat 60., nazwać drugą szkołą narratologiczną, kojarzoną przede wszystkim z orientacją kognitywistyczną i chętnie wykorzystującą do opisu zjawisk narracyjnych semantykę możliwych światów, z *Heterocosmicą* Lubomira Doležela (1998) na czele. Stąd wyłoniło się pojęcie transfikcjonalności, skojarzone przez Richarda Saint-Gelaisa z „migracją fikcyjnych bytów (*fictional entities*) między różnymi tekstami należącymi do tego samego medium, zazwyczaj literatury fikcjonalnej" (za: Ryan). Pozornie zatem transfikcjonalność nie różni się w tym ujęciu od intertekstualności, z tą jednak różnicą, że intertekstem może być nie tylko wypowiedź językowa, lecz także fikcyjna postać, miejsce, a nawet cały świat. Cechą charakterystyczną transfikcjonalności jest zdolność maskowania intertekstualnego charakteru odniesienia poprzez unikanie bezpośredniego nawiązywania do innych tekstów kultury i staranne ukrywanie źródła cytatu. W ten sposób Ates Cetin maszerujący w kostiumie Dartha Vadera na czele demonstracji w 2005 roku na placu Taksim mógł dodawać otuchy pacyfikowanym przez policję mieszkańcom Stambułu samą transfikcjonalną łącznością swego przebrania z fikcyjnym wizerunkiem budzącego grozę Lorda Sithów – przy czym z jego ust nie musiała paść ani jedna wypowiedź identyfikująca je z fabułą filmów George'a Lucasa. Źródło cytatu zostało ukryte, a intertekstem stała się postać z fikcyjnego świata, tworząca metaforyczny pomost między światem aktualnym a światem możliwym w jednej galaktyce miriadowych znaczeń. Transfikcjonalność Saint-Gelaisa przywraca zatem intertekstualności ową Bachtinowską „pierwotną realność życia mownego". Ukazuje drogę wyjścia z pułapki „uniwersum książki"

i hegemonii tekstu – którą, jak przypomina Marie-Laure Ryan, przełamywała już tragedia grecka, angażując do przekazu artystycznego nie tylko poezję liryczną i epicką, lecz także sztuki wizualne.





81

Do opisywanych przez teoretyków od lat 60. do 90. XX wieku relacji intertekstualnych, rozkładających się najczęściej między – znów przyjdzie się odwołać do artykułu Nycza – tekstem a tekstem, tekstem a gatunkiem czy wreszcie tekstem i rzeczywistością, dochodziłaby zatem relacja między światami, w popkulturze intuicyjnie oddawana anglicyzmem *cross-over*, oznaczającym przecież nic innego, jak akt p r z e k r a c z a n i a międzymedialnych granic. W ten oto sposób historia zatacza koło: pomimo doświadczenia strukturalizmu i pilnej – wydawało się wówczas – potrzeby wyznaczania granic między intertekstualnością właściwą i fakultatywną (czy, jak chciał Riffaterre, autarkiczną i aleatoryczną) teoria literatury i kultury wraca do proponowanego przez Kristevą niesystemowego i swoiście performatywnego rozumienia

intertekstualności (praca systemu i „strukturowanie" w miejsce strukturalnej teologii modelu, normy, kodu i odchyleń od paradygmatu). Stąd blisko już do tego, co Roland Barthes nazwał „niemożnością życia poza nieskończonym tekstem". W dobie medialnej konwergencji i transfikcjonalnego światotwórstwa, zachęcającego czytelników do przyjmowania roli autorów (*participatory authorship*) w fikcjach fanowskich (*fan fiction*), intertekstualność coraz mniej jest już „krytyką źródeł", a coraz bardziej tym, co Kristeva chciała widzieć w żywiole transpozycji (*transposition*) – czyli migracją znaczących między różnymi systemami semiotycznymi. W heterokosmosie przenikających się różnomedialnych światów (literackich, filmowych, komiksowych, wirtualnych...) ziszcza się zarówno wizja intertekstualnego doświadczenia Kristevej i Barthes'a, jak i intersubiektywnego słowa Bachtina – słowa, którego „nie można oddać jednemu mówiącemu" (Bachtin, 1977).

Krzysztof M. Maj

BIBLIOGRAFIA Bachtin, M. (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa. | Bachtin, M. (1977), *Problem tekstu: próba analizy filozoficznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki", z. 3. | Barthes, R. (1977), *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa. | Bloom, H. (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków. | Czaplejewicz, E., Kasperski, E. (red.) (1983), *Bachtin. Dialog – język – literatura*, Warszawa. | Derrida, J. (1998), *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie", nr 11–12. | Doležel, L. (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore. | Genette, G. (1982), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk. | Głowiński, M. (1986), *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki", z. 4. | Kristeva, J. (1970), *Le texte du roman*, Paris. | Kristeva, J. (1983), *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa. | Maj, K. M. (2015), *Transmedial World-building in Fictional Narratives*, „IMAGE. Journal of Interdisciplinary Image Science", no. 22. | Nycz, R. (1993), *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty – gatunki – światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa. | Riffaterre, M. (1972), *Kryteria analizy stylu*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki", z. 3. | Ryan, M.-L. (2013), *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today", vol. 34, no. 3. | Ziomek, J., Sławiński, J., Bolecki, W. (red.) (1992), *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, Warszawa.

IRONIA

To wyjątkowo trudna i skomplikowana kategoria: może być figurą retoryczną, tropem poetyckim, cechą stylu, postawą życiową. Łatwo ją pomylić z sarkazmem, szyderstwem, drwiną czy przekąsem. Posługujący się nią ironista, poczynając od Sokratesa, budzi respekt i lęk, a często nienawiść. Strach nawet zbliżać się do niego, tak wymagającym i niebezpiecznym jest rozmówcą. Jego słowa, ich sens, intonacja, a nawet towarzyszące im gesty zdają się nieuchwytne i zdradliwe, ośmieszają interlokutorów, ale czasem budzą podziw intelektualnym wyrafinowaniem. Akademickie studia poświęcone ironii też nie są łatwe. Studenci tracą głowę, gdy przyjdzie im czytać Paula de Mana czy Włodzimierza Szturca, a ratunku nie przyniesie lektura słownika, bo trzeba z góry rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z ironią obiektywną, tragiczną, dramatyczną, sokratyczną, romantyczną, a może z ironią losu?
Tymczasem etymologia przynosi olśniewająco proste objaśnienie: gr. εἰρωνεία (*eirōneía*) to „udawanie głupiego". Tylko tyle i wszystko staje się jasne! Lecz autorzy leksykonów, jakby nie chcieli przyjąć dobrodziejstwa tej translacji, wolą ją przemilczeć, jak choćby Sierotwiński, albo rozwodnić i osłabić dialektycznym stopniowaniem – „udawanie głupszego" (STL), „udawanie głupszego niż się jest" (Korolko). Uciekają też od konkretu w abstrakcję – „udanej niewiedzy" (Bańkowski), a przecież idzie o głupotę wcieloną w osobę: głupca, głuptasa czy głupka w starożytności określanego mianem *eirōn*. Był jedną z trzech figur greckiej komedii i ten „gaduła obłudny", zawsze umniejszający się spryciarz, potrafił pokonać swego wielkiego oponenta – pyszałkowatego Alazona. Najlepiej rzec o nim: filut i szelma (Kopaliński), bo późniejsze określenia – oszust, błazen, symulant – są zbyt pryncypialne.
W udawanie głupoty jest zatem wpisana dwuznaczność i podwójność, która obecna będzie we wszelkich dociekaniach poświęconych ironii. Bez względu na kontekst powraca możliwość spojrzenia na rzeczy, zjawiska i słowa z dwóch różnych perspektyw, balansowania pomiędzy dwoma porządkami znaczeniowymi. Aczkolwiek można w tym rozdwojeniu zobaczyć rys fundamentalny, jak Fernando Pessoa, który dostrzegł tu podstawową cechę człowieka różniącą go od zwierzęcia: „Ironia jest pierwszym symptomem tego, że świadomość stała się świadoma". Być

może znać tu ślady długiej drogi, jaką przebyła ironia od czasów archaicznych do Arystotelesa. I to rozumienie wpisuje ją do sfery myśli, jakby była przedmiotem raczej filozofii niż literatury. Jest jednak wszędobylska – zagarnia różne gatunki literackie, wciska się do większości rodzajów mowy, odciska swoje piętno na wielu stylach wypowiedzi, z powodzeniem funkcjonować może w sztukach plastycznych, a nawet w muzyce. Zawsze jednak cechuje ją dystans, wielość i gra perspektyw, niepewność czy – jak pisał Kierkegaard – swoisty stan zawieszenia. W ujęciu Richarda Rorty'ego nieoczekiwanie okazała się zdatna do opisu współczesnego społeczeństwa, a nawet projektów jego rozwoju. Wykreowana przez filozofa „ironistka" patrzy na świat niejako podwójnie, także z zewnątrz, oczyma innego, dystansując się od własnej perspektywy. W ten sposób ironia zabezpiecza przed fundamentalizmem i dogmatyzmem, co jednak wymaga nieustannego wysiłku, przezwyciężania rutyny, gdyż „przeciwieństwem ironii jest zdrowy rozsądek" (Rorty).

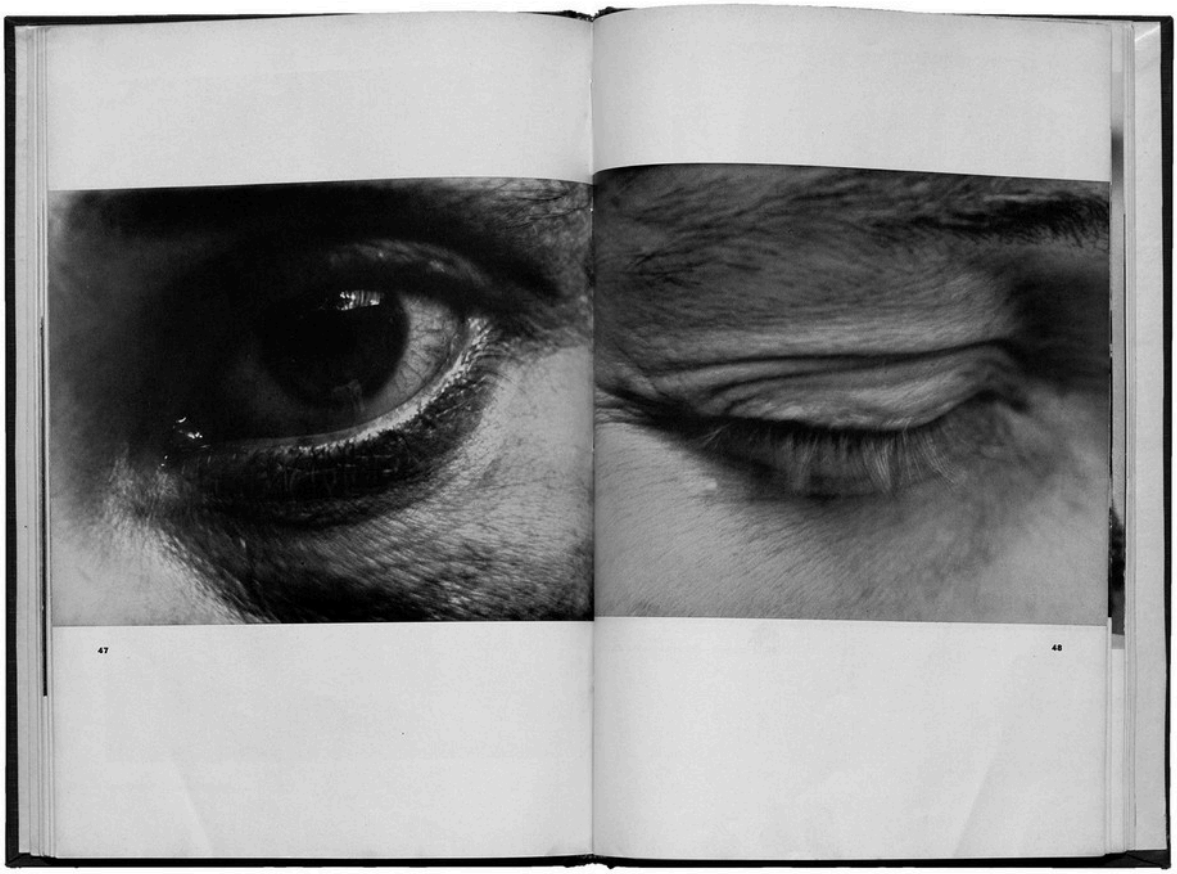
Czyżby zatem była niezdrowa i nierozsądna? Tak czy inaczej, musi być „subiektywna", choćby nawet w świecie tkwiła jakaś „obiektywna" sprzeczność (Łaguna). Nie dajmy się zatem zwieść określeniom w rodzaju „ironia sytuacyjna" czy „ironia losu". Żadne z nich nie odnosi się do zewnętrznych okoliczności, lecz jedynie do sposobu postrzegania ich przez człowieka, do jego zdolności uświadomienia sobie sprzeczności pomiędzy układem zdarzeń, biegiem historii a dążeniami uwikłanych w nią jednostek.

Mimo to „subiektywna" ironia doczekała się „obiektywnych" podziałów, oczywiście opartych na mądrości triady. Trzy podstawowe odmiany zdają się efektem historycznej ewolucji, więc następują kolejno – ironia sokratyczna, retoryczna i romantyczna. Pierwsza wiąże się ze sposobem nauczania stosowanym przez Sokratesa. Polega na świadomym deklarowaniu własnej niewiedzy, na rezygnacji z bezpośredniego przeciwstawienia się rozmówcy, tak by ten dał się sprowokować i zabrnął w sprzeczność, co w końcu podważy słuszność jego stanowiska. Z jednej strony jest to postawa poznawcza (wykorzystująca wątpienie), a zarazem etyczna, bo prowadzi do wspólnego poznawania prawdy (Sokrates uświadamiał rozmówcom, że sami nie stosują się do głoszonych przez siebie zasad). Z drugiej strony jest strategią komunikacyjną, opisaną już

w *Retoryce dla Aleksandra*: „Mówić coś udając, że się tego nie mówi, lub mówić o jakiejś rzeczy, używając przeciwstawnych do niej nazw". Definicja Arystotelesa (obecnie jednak przypisywana Anaksymenesowi) ujawnia podobieństwo ironii sokratycznej do retorycznej, która jest już tylko dbałością o skuteczność wypowiedzi, więc służy także do zbijania wrogich poglądów.

Filozoficzny i poznawczy aspekt ironii sokratycznej zbliżają ją natomiast do koncepcji romantycznej, której celem jest odsłonięcie zasadniczej sprzeczności bytu. Romantyczny ironista nie naśladuje przy tym rzeczywistości, ale tworzy fragmentaryczne obrazy i warianty fabuł, które następnie zderza ze sobą, przekształca, podważa, aby ujawnić ich niejednoznaczność, zakwestionować samą możliwość sformułowania prostych sądów na temat zewnętrznej wobec dzieła rzeczywistości. Żeby ten efekt uzyskać, prowadzi specyficzną grę – „ustawiczne wychylanie się autora poza dzieło" (Szturc), bo na tym właśnie polega „permanentna parabaza", pojęcie wprowadzone przez Friedricha Schlegla, które w interpretacji de Mana stanowi podstawę romantycznej ironii. W parze z parabazą idzie ekonomia nieustannych, niewyczerpanych wręcz dygresji. Niezliczone uskoki w narracji tworzą komentarze metatekstowe, demaskujące tekstowy charakter fabuły i świata przedstawionego, a także odwołania do innych utworów. Znawcy poetyki wypatrują w tym momencie charakterystycznych tropów, typowych „głupawek", takich jak paradoks, anachronizm, zderzenie elementów komicznych i tragicznych, a nawet bardzo konkretnych figur (antyfraza, asteizm, hiperbola, litota). A wszystko w celu rozbicia iluzji spójnego obrazu świata.

Określając tę strategię mianem ironii romantycznej, w oczywisty sposób sugeruje się macierzysty kontekst, ale wśród jej prekursorów wymienić można Ludovica Ariosta czy Miguela de Cervantesa. Ujawniana przez tych artystów samowiedza, demonstracyjna władza nad tekstem i gra literackim tworzywem doczekały się wysubtelnienia w koncepcji Schlegla. Ale jego współcześni zarzucili mu zbędną afektację poetyckim kunsztem czy popis artystycznej wirtuozerii. Tymczasem były to próby takiego ukształtowania tekstu, by nie fałszował prawdy o świecie, nie naśladował przypadkowych zdarzeń i okoliczności. Widać tu aspekt estetyczny, bo ironia romantyczna – i tylko ona – zdaje się zastrzeżona niemal wyłącznie dla sfery literackiej.



82

Obecność ironii w literaturze, na długo przed romantyzmem, zaznaczyła się również w specyficznym sposobie konstruowania narracji. Powikłania fabularne, tworzenie form eklektycznych, dystans wywołujący napięcia na linii autor–narrator–bohater, to wszystko uznać można za wyznaczniki ironiczności. Zabiegi te prowadzą do przekształcenia tekstu w złożony, wielopłaszczyznowy, a nawet polifoniczny układ, w którym poszczególne opowieści czy perspektywy narracyjne nawzajem się komentują i podważają. Tego typu powikłanie narracji zauważyć można już w romansach hellenistycznych i średniowiecznych. Doszły do nich rozmaite sposoby błędnego dokumentowania autentyczności powstającego dzieła (np. w *Don Kichocie*), w istocie ujawniające jego fikcyjny charakter. Efekt deziluzji potęguje dygresyjność, której wielkim nauczycielem i mistrzem pozostaje autor *Tristrama Shandy*, a gatunkowym wzorcem – romantyczny poemat dygresyjny.

Ironia bywa też – tyleż słusznie, co niefortunnie – wiązana z komizmem. Jest to uzasadnione w wypadku ironii retorycznej, której istotą jest zamierzony przez mówcę kontrast pomiędzy literalnym znaczeniem słów a ich ukrytym sensem. Często służy to rozbawieniu odbiorcy, ale zwykle z intencją krytyczną. Tak dzieje się w parodii, satyrze czy w bajce. Arystoteles, kontrastując postawę ironisty i błazna, zauważył: „Ironizujący żartuje bowiem dla własnej przyjemności, błazen dla cudzej". Ale żart i przyjemność, o których myśli Stagiryta, zdradzają głębszy namysł. Niedaleko stąd przecież do ironii losu, pojmowanej jako sprzeczność pomiędzy intencjami działającej jednostki a sytuacją, w której się znalazła, często momentem historycznym. A to już sytuuje ją blisko koncepcji tragizmu, z którą jest związana, pod mianem ironii tragicznej. Od czasów antyku ta odmiana obecna jest w literaturze – w dziełach Homera i w tragediach greckich.

Ironii literackiej nie sposób oderwać od jej mistrzów, a zwłaszcza Sokratesa, Rabelais'go, Cervantesa, Sterne'a, Manna czy Brechta. W literaturze polskiej należałoby skupić uwagę na duecie Słowacki–Gombrowicz, bo przecież nie sposób ich traktować rozłącznie. Być może polską ironiczność dałoby się zobaczyć jako serię rozbudowanych przypisów do *Beniowskiego*. Czy można tu ulokować Norwida i Mrożka, Herberta i Szymborską, Pilcha i Rudnickiego? Nie ma pewności, ale bodaj wszyscy respektują Gombrowiczową przestrogę: „Im mądrzej, tym głupiej". Dlatego niezręcznie byłoby mnożyć kolejne schematy, modele, definicje, taksonomie, typologie i definicje, bo takie ujęcie ironii zdaje się tylko udawaniem mądrego.

Magdalena Bąk, Aleksander Nawarecki

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (2004), *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa. | Braounou, E. (2011), *Eirōn-terms in Greek Classical and Byzantine texts: a preliminary analysis for understanding irony in Byzantium*, Millennium Studies, no. 4. | De Man, P. (1999), *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie", nr 10—11. | Doda, A. (red.) (2004), *Powaga ironii*, Toruń. | Doda, A. (2007), *Ironia i ofiara*. Poznań. | Głowiński, M. (red.) (2002), *Ironia*, Gdańsk. | Kierkegaard, S. (1999), *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Warszawa. | Łaguna, P. (1984), *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków–Wrocław. | Mitosek, Z. (2013), *Co z tą ironią?*, Gdańsk. | Ososiński, T. (2014), *Ironia a jednostka. Koncepcje ironii u Friedricha Schlegla*

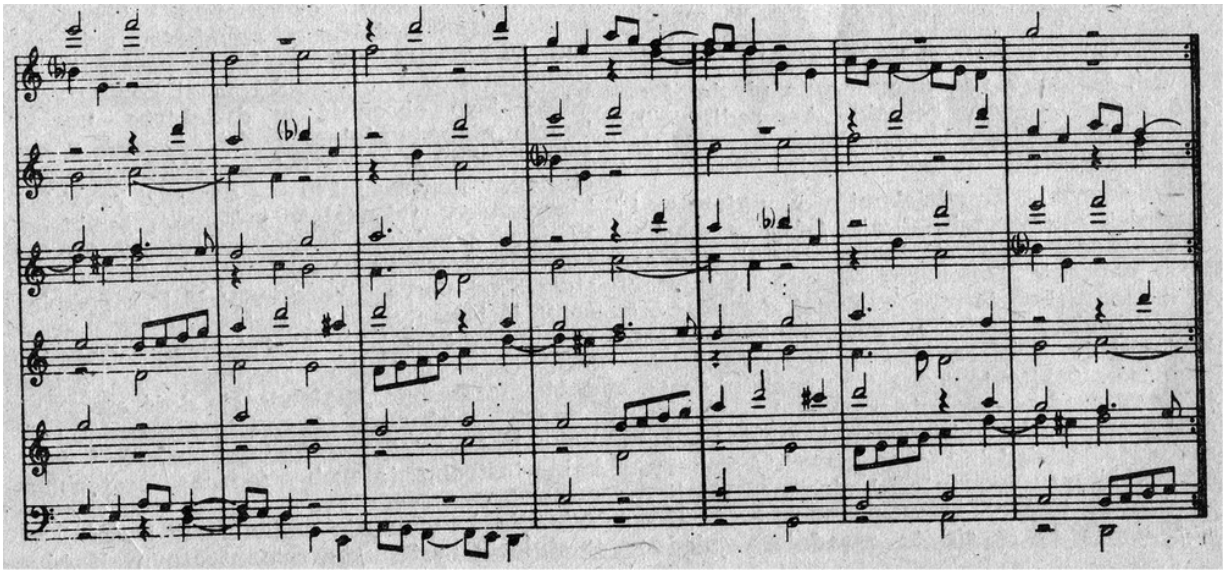
i Sokratesa, Warszawa. | Pessoa, F. (2007), *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa. | Rorty, R. (1996), *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa. | Szturc, W. (1992), *Ironia romantyczna: pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa. | Szturc, W. (1994), *Osiem szkiców o ironii*, Kraków. | Żmigrodzka, M. (1986), *Etos ironii romantycznej (po polsku)*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace ofiarowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz.

K

KANON

Najpopularniejsze w naszych czasach źródło wiedzy w przypadku hasła „kanon" wprawia czytającego w konsternację, samo hasło zaś stawia w stan podejrzenia. Kanon, kojarzony powszechnie z precyzją i jednoznacznością, ma bowiem na stronach Wikipedii nie jedną, lecz kilka definicji, i to odwołujących się do zdecydowanie odległych od siebie dziedzin. Oprócz podstawowego znaczenia normy, reguły, zasady (w sztuce, medycynie, prawie) pojawia się znaczenie kanonu jako techniki kompozytorskiej, gry komputerowej, części liturgii mszalnej czy stopnia pisma.

Sensy kanonu pączkują, docierając nawet na obszar wojskowości, gdzie „kanon" jest dawną nazwą armaty, przechowywaną w słowach „kanonierka", „kanonier", „kanonada". Wyprowadzony z greki – w której wyraz „kanon" oznaczał pierwotnie pręt mierniczy, a następnie wzorzec, miarę – kanon nie dotrzymuje obietnicy. Czy można bowiem kojarzyć jednoznaczność z pojęciem, które samo w sobie jest niejednoznaczne? Nie lepiej ma się sprawa z kanonem na obszarze nauki o literaturze, która po termin ten sięga bodaj najczęściej. I tu bowiem okazuje się, że – zgodnie z wykładnią Słownika terminów literackich – swoje rozumienie kanonu proponują genologia, tekstologia, biblistyka, historia literatury i filologia klasyczna. Ta znaczeniowa multiplikacja domaga się interpretacji jako swoisty symptom dialektyki kanonu, będącego pojęciem/zjawiskiem, w którym jest tyle samo statyki dogmatu, co dynamiki przemiany.



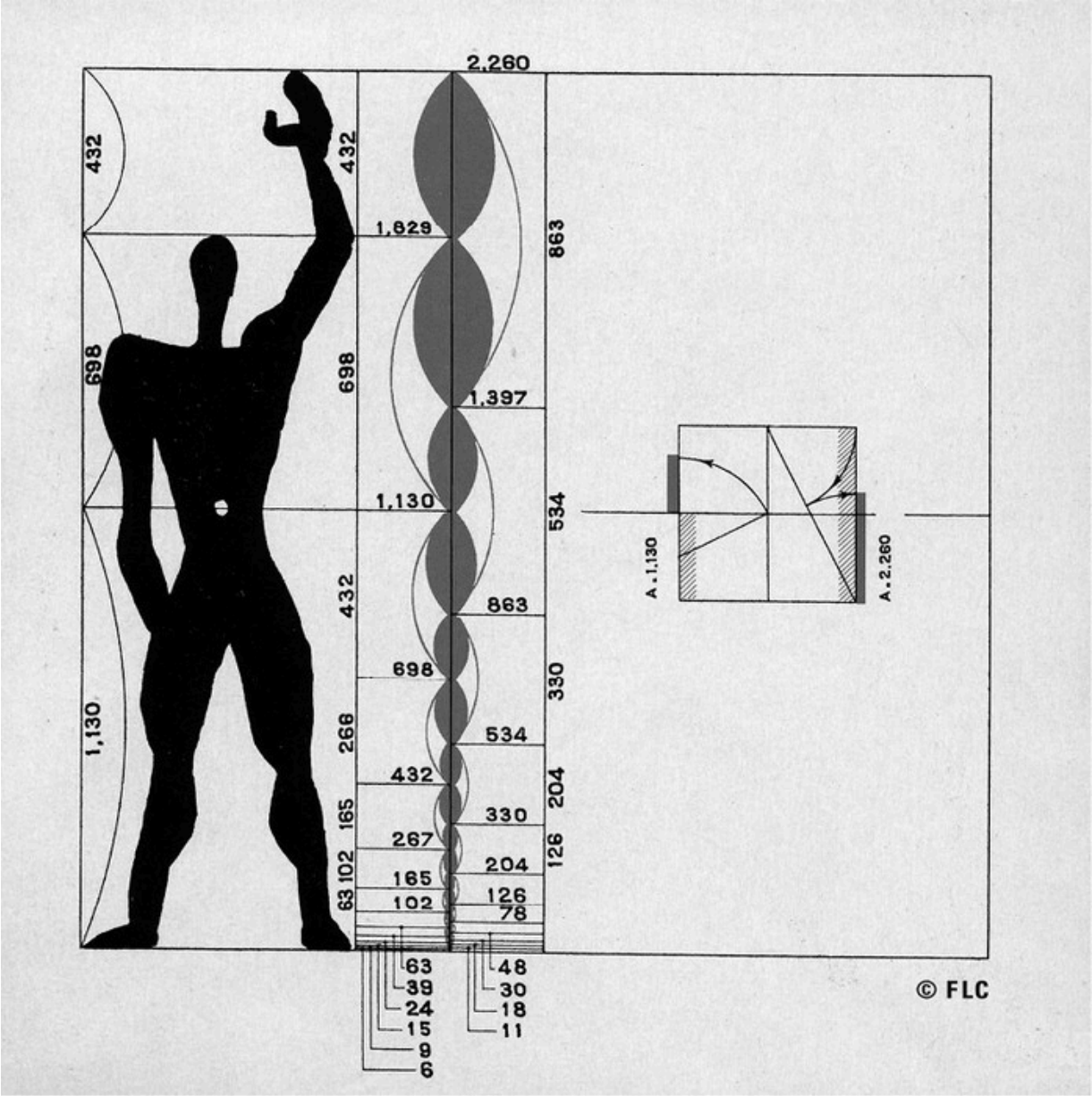
Towarzyszącą kanonowi złożoność można zaobserwować na elementarnym poziomie jego funkcjonowania. Współcześnie matecznikiem kanonu we względnie stabilnym kształcie jest – jak w starożytności – szkoła. Ona odwołuje się najczęściej do jego ustaleń, ona go rozpowszechnia i popularyzuje. W kanonie królują bowiem klasycy, czyli autorzy szkolni (łac. *classis* – 'sala wykładowa'). Autorzy czytani w klasie są klasyczni i kanoniczni. Choć kanon istnieje w głównej mierze dzięki szkole, to właśnie szkoła ma z nim sporo problemów. Ze szkoły najczęściej dobiegają głosy o potrzebie „wietrzenia" kanonu, czy wręcz o konieczności całkowitej jego rozbiórki, jako że już samo pasowanie książki na lekturę szkolną uznawane jest za pocałunek śmierci.

Do obrazowo sportretowanej przez Daniela Pennaca w eseju *Jak powieść* fizycznej męki czytania zadanej przez nauczyciela lektury („Kurwa mać, niech cholera jasna weźmie tę pieprzoną kobyłę!") dołącza podświadomość szkolnej dziatwy, reagująca awersją na dawne, wywiedzione z greki, znaczenie „kanonu" jako rózgi, kija, czyli narzędzia tradycyjnie pojętej edukacji, którego pamięć podtrzymuje osiemnastowieczny aforyzm pedagogiczny: „Rózeczką Duch Święty dziateczki bić radzi, / Rózeczka bynajmniej zdrowiu nie zawadzi", czy też inne staropolskie przysłowie, w myśl którego: „Nie kocha ten dziecięcia, kto rózgi oszczędza, / rózga bowiem przywary złe z dzieci wypędza" (Żołądź-Strzelczyk). W tej sytuacji

problem szkolnej listy lektur sprowadza się do konieczności zastąpienia kanonu-rózgi kanonem-różdżką. W myśl mikrologicznej zasady powiększenia przez pomniejszenie „różdżka" ta (jako deminutywna forma „rózgi"), będąc narzędziem magów i radiestetów, miałaby za zadanie doprowadzić czytelnika do ukrytych w literaturze skarbów (myśli, idei, wartości), a w konsekwencji dokonać jego przemiany w lepszą (czytaj: bardziej świadomą siebie) postać.

Trudno zignorować odzwierciedlony w tym postulacie psychologiczny wymiar kanonu. Towarzyszący ludzkiej kulturze niemal od zarania kanon jest reakcją na lęk człowieka przed otaczającym go chaosem i nadmiarem. Na aktualne także na gruncie literaturoznawstwa pełne bezradności pytanie bohaterki *Urodzin* Wisławy Szymborskiej: „jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?", odpowiedź stanowią publikacje w rodzaju *1001 książek, które musisz przeczytać* czy *500 polskich książek, które warto w życiu przeczytać*. Ich autorzy pomimo zasadniczo-mobilizującego tonu tytułów już we wstępie zastrzegają subiektywność i prywatność przedstawionego wyboru. Zdając sobie sprawę z utopijności swych poczynań, ulegają mimo to swoistej magii kanonu jako algorytmu lektury, dzięki któremu wykorzystamy dany nam czas na obcowanie z tym, co w kulturze najlepsze. Jak głosi lekturowe *memento mori* Harolda Blooma: „Posiadamy Kanon, ponieważ jesteśmy śmiertelni i przyszliśmy na świat dość późno. Czasu jest niewiele i kiedyś się skończy, natomiast do przeczytania jest więcej niż kiedykolwiek". Zasadniczym dobrodziejstwem, jakie oferuje kanon, jest w tej sytuacji rama hierarchii, pozwalająca zgrupować teksty o największej, jak się przez chwilę wydaje, wartości. Kanoniczny *crème de la crème* sam w sobie jest jednak porządkiem złudnym, czego najlepszym dowodem wielość kanonów, jakie zrodziły się i pomarły na przestrzeni wieków. Do wielu podnoszonych przez badaczy zalet kanonu (jako formy komunikacji społecznej, budulca wspólnoty, nośnika wartości ponad czasem) należy dodać tę najważniejszą: nakazującą spojrzeć na kanon jako na jednoczesny efekt i zaczyn namysłu nad tym, co w kulturze najbardziej cenne i znaczące. Sprzężenie kanonu z refleksją wypada szczególnie docenić dzisiaj, gdy jego orientacyjną funkcję próbują podstępnie przejąć listy bestsellerów – fałszywe kanony, nierzadko same zbudowane na kłamstwie, jako że bestsellerem coraz częściej określa się książkę, która nie trafiła jeszcze do sprzedaży, lecz jedynie rokuje finansowy sukces. A przecież

nadrzędnym celem kanonu jest właśnie uchwycenie prawdy (prawdy o tym, co ważne), co w czasach płynnej nowoczesności czyni go szczególnie atrakcyjnym, chociażby na zasadzie przekory. O wartości kanonu rozstrzygałaby wówczas leżąca u jego podstaw intencja i uczciwość przyjętych kryteriów wyboru. Tak oto wiara i prawda – wartości kanonu, do których odwołuje się on w wymiarze religijnym (Listy kanoniczne Nowego Testamentu, Kanon palijski, Kanon mahajany) – nie pozostają bez znaczenia także dla kanonu literackiego.



Czy jednak prawda kanonu literatury w ogóle jest możliwa? Kojącą zmysły muzyczną harmonię najpopularniejszej, opartej na regule płynnego włączania się kolejnych głosów pieśni o dzwonach wzywających do pobudki pana Jana rzadko udaje się uzyskać w chórze literackich krytyków, których profesja upoważnia do solowych występów. Prawda kanonu, mimo jego wspólnotowego charakteru, jest ostatecznie prawdą przyjmowaną z pozycji indywidualnej i nie musi się pokrywać z wyborami dokonanymi

przez innych. Rozpowszechniony w lekturze interpretacyjny anarchizm rzutuje na współczesny status kanonu: nie pozwalając odesłać go do lamusa mimo staromodnej zasadniczości, często go modyfikuje do postaci kanonu prywatnego, konstruowanego na własny użytek. Taki kanon traci jednak cechę prywatności z chwilą jego upowszechnienia, co w epoce masowej komunikacji jest procesem niemal automatycznym. Gra w indywidualne i zbiorowe, której przedmiotem jest kanon (mój, twój, nasz, wasz), choć ma nieco absurdalny wdzięk partii krykieta rozgrywanej w *Alicji w Krainie Czarów*, podczas której „wszyscy tak okropnie się kłócą, że człowiek nie słyszy własnych słów, i chyba nie mają żadnych szczególnych reguł, a jeśli nawet są jakieś reguły, to i tak nikt ich nie przestrzega" – przynosi zdecydowanie więcej pożytku niż szkody. Jej uczestnicy, nieustannie mówiąc kanonowi „Sprawdzam!", weryfikują jego prawdomówność, do której z racji wpisanego weń znaczenia miary i zasady jest zobowiązany. Szczęśliwie, bez względu na skład drużyny oraz czas i miejsce rozgrywki, zwycięzcą zawsze jest literatura – to jej, a nie podziałom kanonu, ta gra zapewnia trwanie.

W tym kontekście zaginięcie *Kanonu* Polikleta z Argos (druga połowa V w. p.n.e.), traktatu o idealnych proporcjach ludzkiego ciała, należy uznać za swego rodzaju proroctwo. Kanon bowiem jest zaprogramowany na – przynajmniej częściowe – zniszczenie. Ustalając na mocy zewnętrznego autorytetu znak wartości („...kochamy Juliusza Słowackiego i zachwycamy się jego poezjami, gdyż był on wielkim poetą"), odwołuje się do tej sfery ludzkiej natury, która domaga się buntu („Ale kiedy ja się wcale nie zachwycam!", Gombrowicz). W tym autodestrukcyjnym działaniu kryje się głęboka mądrość kanonu. Siejąc ferment i antagonizując swych twórców i adresatów, zachęca do sformułowania własnego kanonu, w którego podstawach przynajmniej szczątkowo przetrwa. Działając rzekomo na własną szkodę, kanon ocala zatem część samego siebie. W istocie swej gościnny niczym tradycyjna śląska moczka (Nawarecki), przyjmie nowe, bazując na tym, co stare. Z pozoru hermetyczny i niechętny metamorfozie, przeistacza się z upływem czasu, pozwalając kolejnym pokoleniom odcisnąć na sobie ich ślad. Imperatywne, dogmatyczne „tak" dla współtworzących kanon w danym momencie historycznym tekstów

zostaje skontrowane otwierającym na to, co przyszłe, zaprzeczeniem, które nosi on w swym łacińskim anagramie: *ac non* – „i nie".

Iwona Gralewicz-Wolny

BIBLIOGRAFIA Bloom, H. (2003), *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie", nr 9–10. | Bortnowski, S. (2007), *Kanon literacki: między potrzebą a buntem*, w: *Szkolne spotkania z literaturą*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków. | Carroll, L. (2012), *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. i posłowiem opatrzyła E. Tabakowska, Kraków. | Czapliński, P. (2009), *Kanon*, w: idem, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa. | Czerska, T., Iwasiów, I. (red.) (2005), *Kanon i obrzeża*, Kraków. | Gombrowicz, W. (2007), *Pisma zebrane*, t. 2, *Ferdydurke*, oprac. W. Bolecki, Kraków. | Jarzębski, J. (1994), *Metamorfozy kanonu*, „Znak", nr 7. | Kadłubek, Z. (2012), *Po co nam kanon*, „Fabryka Silesia", nr 1. | Koziołek, R. (2014), *Do czego służy kanon lektur szkolnych*, „Gazeta Wyborcza", 13.06. | Nawarecki, A. (2010), *Lajerman*, Gdańsk. | Pennac, D. (2007), *Jak powieść*, przeł. K. Bieńkowska, Warszawa. | Szymborska, W. (2001), *Urodziny*, w: eadem, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków. | Święch, J. (2007), *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa. | Wichrowska, E. (red.) (2012), *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, Warszawa. | Wilczek, P. (2004), *Kanon jako problem kultury współczesnej*, „Gazeta Uniwersytecka UŚ", nr 2. | Żołądź-Strzelczyk, D. (2006), *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań.

KAPRYS

Nie wiadomo, czym jest ani po co istnieje, bo na tym polega ekonomia zachcianki i dlatego wkładamy to pojęcie do literackiego słownika. Za nieuchwytność odpowiada tu cząstka *capr-*, sygnująca rozmaite byty skoczne: „kaprys i *kabriolet* z franc., ale kapriole, 'skoki w tańcu' (dziś zapomniane), wprost z włos. *capriola*; wszystkie wyrazy od łac. *capra*, 'koza', od jej susów, skoków: włos. *capriccio* 'fantazja, grymasy'". Definicji Brücknera udaje się jakoś postawić na nogi (i kopytka) ów wierzgający termin, ale inny etymolog kwestionuje kozie objaśnienie: „Nie przekonuje łączenie z wł. *capra* 'koza'; koza jest we Włoszech najczęstszym zwierzęciem, więc i najnormalniejszym w każdym swoim zachowaniu". Piszący te słowa Bańkowski okazuje się wytrawnym krajoznawcą, ale na zwierzętach się nie zna – wszak kozie skoki i przysłowiowe wspinaczki na pochyłe drzewa zawsze wiązały się z ryzykiem dla pasterzy i samej rogacizny, co ku przestrodze odnotował Vassi: *Capra zoppa se lupo non l'intoppa* (gdyby kózka nie skakała...; za: Rykaczewski). Językoznawca przeniósł zatem uwagę z nieposkromionych nóżek na szalone kobiece głowy i dowodził, że „tu idzie o nienormalność w zachowaniu bogatych dam, najpierw na ich głowach (dziwaczne koafiury), potem w ich głowach (dziwaczne zachcianki). Proponujemy uznać za zrost cap(o)-riccio 'głowa-jeż'" (Bańkowski). To jawny mizoginizm, lecz hipoteza zasługuje na uwagę. *Capo* oznacza głowę (także przywódcę, początek, a nawet sztukę), *ri.ccio* zaś wnosi potencjał negatywny, przywołując zjawiska boleśnie odstające od porządku, sterczące drobiazgi: wiór, zadrę, kędzior, a nawet dziwadła z głębi morza: *ri.ccio del violino* (ślimak w muszli przypominającej zwój włosów) albo *ri.ccio di mare* (jadowity morski jeż, którego ukłucie może wywołać śmiertelne drgawki). W miejsce niesfornej kozy wstępuje zatem potworny iglak, a zamiast zmyślnej fryzury mamy włosy stające dęba ze strachu, bo wstrząs i zawrót głowy (*capo*) wywołuje zatruty kolec (*ri.ccio*); to jakiś uskok czy wybryk świadomości.

„Ciche jest dno mego morza – powiada Nietzsche – któż by odgadł, że kryją się na nim kapryśne potwory!". I rzeczywiście, najstarsze twory języka, z których wywodzi się kaprys (*caprezzo* i *caprecio*, *riprezzo* i *ribrezzo*), emanują grozą. Arrigo Simintendi bezwład zagarniającej ciało śmierci w 1333 roku ujął frazą: *mia membra mi s'accapriccian* („moje ciało ogarnia

groza"), a parę lat później Fazio degli Umberti dojrzał zaświaty w *mortal dal ghiaccio e dal caprezzo* („martwe od lodu i dreszczy"; za: Campione). Także Dante sięgnął po to słowo: *I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia…* („Widziałem, myśląc teraz czuję dreszcze…"). Może stoi za tym piekielność ówczesnego świata, ale ważniejszy od trucizn, zbrodni i perwersji jest splendor poetycki – skoro termin pojawił się w *Boskiej komedii* (zatarty w późniejszych przekładach!), to trafił do literackiego centrum, skąd wędrować mógł do malarstwa, architektury, zdobnictwa i muzyki. Przez drażniące dźwięki i obrazy otwierał nową przestrzeń poznania: „kaprys staje się horyzontem, a nie tylko wywrotowym, stylistycznym krętactwem […], krystalizuje się w języku" (Campione), historycy sztuki zaś podkreślają, że „Wszystko, co odbiega od przekazu literackiego i trwałej tradycji ikonograficznej, co oparte jest na wyobraźni indywidualnego twórcy, bywało oznaczane terminem *capri.ccio*" (Białostocki za Hartmannem). Z malarskiego slangu wyłuskał go Vasari – błędnie wskazywany jako twórca pojęcia – gdy pisał o cudacznych dekoracjach Piera di Cosimy jako „fantastycznych pomysłach" (*capricciosa invenzione*). Kolejny teoretyk zastanawiał się nad wolnością artysty: „Kiedy jest czystym poetą, sądzę, że wolno mu malować to wszystko, co mu wyobraźnia [*capri.ccio*] dyktuje" (Gilio da Fabriano, za: Białostocki), i ta opinia doskonale pasuje do dzieł Hieronima Boscha, Arcimbolda czy weneckich wedut. Z indywidualnością, konceptem, nagłą improwizacją czy wręcz eksplozją inwencji kojarzyli *capriccio* Lomazzo i Baldinucci, aż wreszcie w *Ikonologii* pojawił się emblemat uzupełniony opisem: „Chłopiec w stroju wielobarwnym, na głowie ma kapelusik podobny do reszty odzienia i przyozdobiony rozmaitymi piórami. W prawej ręce ma trzymać miech, w lewej ostrogę" (Ripa). Jest tu więc niedojrzałość i nadmiar, lotne piórka i sztucznie wywołany podmuch powietrza, wreszcie – bolesny kolec, którego pchnięcie wytrąca z rutyny.

85

Skodyfikowany kaprys okrzepł na tyle, że w wieku XVII służyć mógł za nazwę dzieła, najczęściej wariacji na dowolny temat, łączącej byty realne i fantazyjne, w czym udział miał Jacques Callot, który w 1617 r. serii rycin przedstawiających wiejskie pejzaże i sceny rodzajowe nadał tytuł: *De 'Medici Capricci di varie*. Wkrótce pojawili się naśladowcy (Giovanni Paolo Pannini, Marco Ricci, Canaletto), a Giambattista Tiepolo zmodyfikował konwencję pejzażową w mrocznym stylu – jego *Varia Capricci* (1749) łączą

w jedność ruiny, martwe drzewa i duchy. Magię i ciemność wpisał z kolei w perspektywę więzienną Giovanni Battista Piranesi, choć *Wariacje architektoniczne* (*Invenezioni caprici di carceri*, 1750 i 1760) były też formą zabawy – rysunki na kartonikach z podpisami przypominają talię kart. Do tej tradycji nawiązał Francisco Goya, którego *Los Caprichos* (1796–1798) są serią drastycznych karykatur hiszpańskiej obyczajowości doby Wielkiej Inkwizycji; słynny tytuł miedziorytu 43: „Gdy rozum śpi, budzą się potwory", może sugerować, że kaprys najlepiej wyraża bezrozumne, monstrualne koszmary. Widać tu zerwanie z barokową koncepcją sztuki doskonałej – „Idealna sztuka musi być kapryśna (*capricciosa*)" – za którą stał autorytet Boga-artysty i zarazem artysty-Boga (Passeri, za: Kanz). Goya osiągnął szczyt w ikonograficznych dziejach kaprysu, dlatego rzadko myśli się o tym, co wydarzyło się później, choćby o pierwszym projekcie Gaudiego (pt. *Caprichos*) albo o respekcie, jakim Picasso darzył efemeryczność kaprysu w dobie reprodukcji technicznej, wreszcie o geometrycznym *Capriccio* Kandinskiego czy o pomysłach Eschera, budujących pomost między manierystami a postmoderną.

Sztuki plastyczne uczyniły z kaprysu użyteczną kategorię estetyczną, mniej jednak znaną i szanowaną od innych, co dojmująco odczuwa się w polszczyźnie, *capriccio* bowiem zwykło się tłumaczyć jako fantazję, koncept, rzadziej: dreszcz itp. Na tym polu rozpanoszyło się inne pojęcie, którego początki sięgają przełomu XV i XVI stulecia, kiedy w gruzach odnalezionej willi Nerona ukazały się dziwne zdobienia i zrodziła się młodsza siostra kaprysu – groteska, która skutecznie odsunęła go w cień.

W muzyce jednak kaprys uniknął rywalizacji, bo tu mocniej niż w sztukach wizualnych zrósł się z praktyką wykonawczą, formą, a nawet gatunkiem. Wyłonił się w epoce renesansu z kontrapunktowych improwizacji, w których oznaczał drugi głos przyspieszający tempo, zaskakujący i nieprzewidywalny, „pierwotny krzyk" wprowadzający w głębię misterium, jak określił go w 1492 r. Franchino Gaffurio w *Theorica Musice* (za: Campione). Oprócz polifonicznych kaprysów Frescobaldiego, Frobergera, Händla i Bacha pod tą nazwą pojawiały się instrumentalne improwizacje bliskie fantazji czy toccaty, potem scherza, a w czasach romantyzmu: odrębne miniatury liryczne. Wtedy też próbowano go krzyżować z innymi formami (*Walc-kaprys* Czajkowskiego, *Rondo-capriccioso* Mendelssohna-Bartholdy'ego, *Études-caprices* Wieniawskiego),

ale żadna z tych ekscentrycznych prób nie mogła konkurować z legendą Niccolo Paganiniego, jako autora 24 kompozycji na skrzypce solo, który z kaprysu uczynił synonim popisu nadludzkiej, wręcz diabolicznej wirtuozerii.

Na styku muzyki i słowa intrygująco sytuuje się opera Richarda Straussa *Capriccio* (1942), lecz im bliżej literatury, tym dalej od kaprysu. Osamotnionym specjalistą jest tu Alfred de Musset, zafascynowany malarstwem, piszący „coś w rodzaju komedii, niepodobnych do niczego, nieprzeznaczonych dla sceny, rozgrywających się jakby w sferze kapryśnego marzenia" (Boy-Żeleński). *Kaprys, Kaprysy Marianny* pozostają dziełami sztandarowymi z nową definicją: „miłość bez utrapień i bez goryczy; to kaprys […] kaprys serca, który chwila rodzi, a którego wspomnienie jest wieczne", co podchwyciła i doszczętnie strywializowała estetyka salonu. W XIX w. i później mawiano: „Zostaw kaprysy kobietom, prowadź się po męsku" (Mickiewicz), ale już w następnym stuleciu pojawił się „prawdziwy mężczyzna", Ernst Jünger, który zaproponował dychotomię uchwytnej „figury" i epifanijnego „kaprysu" („ciężkie bryły, oszlifowany żwir, lśniące odłamki i piach – barwne osypisko, które bystry prąd niesie wiosną i jesienią z górnych stref […]. Tu jest ojczyzna *capriccios*, którymi duch rozkoszuje się bez emocji jak w samotnej loży, ale nie bez zagrożeń"), by ująć rozproszoną świadomość ludzi XX wieku.

W naszej kulturze (zdominowanej przez powagę i groteskę) kaprys zazwyczaj kojarzy się z grymaszeniem; w muzyce błysnął tylko *Kaprys polski* Grażyny Bacewicz (odpowiedź na *Kaprys włoski* Czajkowskiego i *Kaprys hiszpański* Rimskiego-Korsakowa?), w krytyce pojawił się jedynie szkic Magdaleny Popiel, a najistotniejszym tytułem literackim wciąż pozostają Grochowiakowe *Kaprysy Łazarza* (1965), zekranizowane przez Janusza Zaorskiego (1972). Natomiast popularne romanse, od *Kaprysów hrabianki* Wincentego Łosia (1897) po *Kaprys* Elżbiety Isakiewicz (2013), mają w sobie słodycz kojarzącą się z nazwami cukierni i lodziarni, do których ciągnie dziatwa. Jeżeli zdziecinniały polski kaprys potrafi bryknąć śmielej, to tylko w wykonaniu Koziołka Matołka. Wracamy zatem do kozy, żałując, że autor *Panny z mokrą głową* nie zafundował nam więcej kaprysów.

Wioletta Bojda, Aleksander Nawarecki

BIBLIOGRAFIA Białostocki, J. (oprac.) (1985), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500—1600*, Warszawa. | Campione, F. P. (2009), *La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica.* Palermo. | Dante Alighieri (1860), *Boska komedja*, przeł. J. Korsak, poprzedzone przedmową, czyli wstępami, objaśn., komentarzem według Biagioli i Streckfussa, Warszawa. | Grochowiak, S. (1975), *Kaprysy Łazarza. Scherzo radiowe*, w: *Dialogi*, Warszawa. | Hartmann, L. (1973), *Cappriccio – Bild und Begriff*, dysert. dokt., Zürich–Nünberg. | Jünger, E. (1999), *Awanturnicze serce. Figury i capriccia*, przeł. i wstępem opatrzył W. Kunicki, Warszawa. | Kanz, R. (2002), *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München–Berlin. | Kępa, E. (1996), *„Capriccio" czy „gloria imperii"? O interpretacjach obrazów Arcimbolda*, „Ikonotheka: Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego", t. 10. | Mickiewicz, A. (2005), *Dzieła*, t. XVII, *Listy*, cz. 4, 1849–1855, Warszawa. | Musset, A. de (1920), *Komedie*, t. 1: *Kaprysy Marianny*, *Fantazjo*, *Nie igra się z miłością*, *Barbertyna*, *Lorenzaccio*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa. | Musset, A. de (1934), *Kaprys*, przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa. | Pieczyński, M. (2005), *Pomiędzy błazeństwem a „capriccio": uwagi o grotesce w późnobarokowej poezji religijnej*, „Barok: Historia, Literatura, Sztuka", R. 12, nr 2. | Popiel, M. (2009), *Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji*, „Teksty Drugie", nr 1–2. | Ripa, C. (1998), *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków.

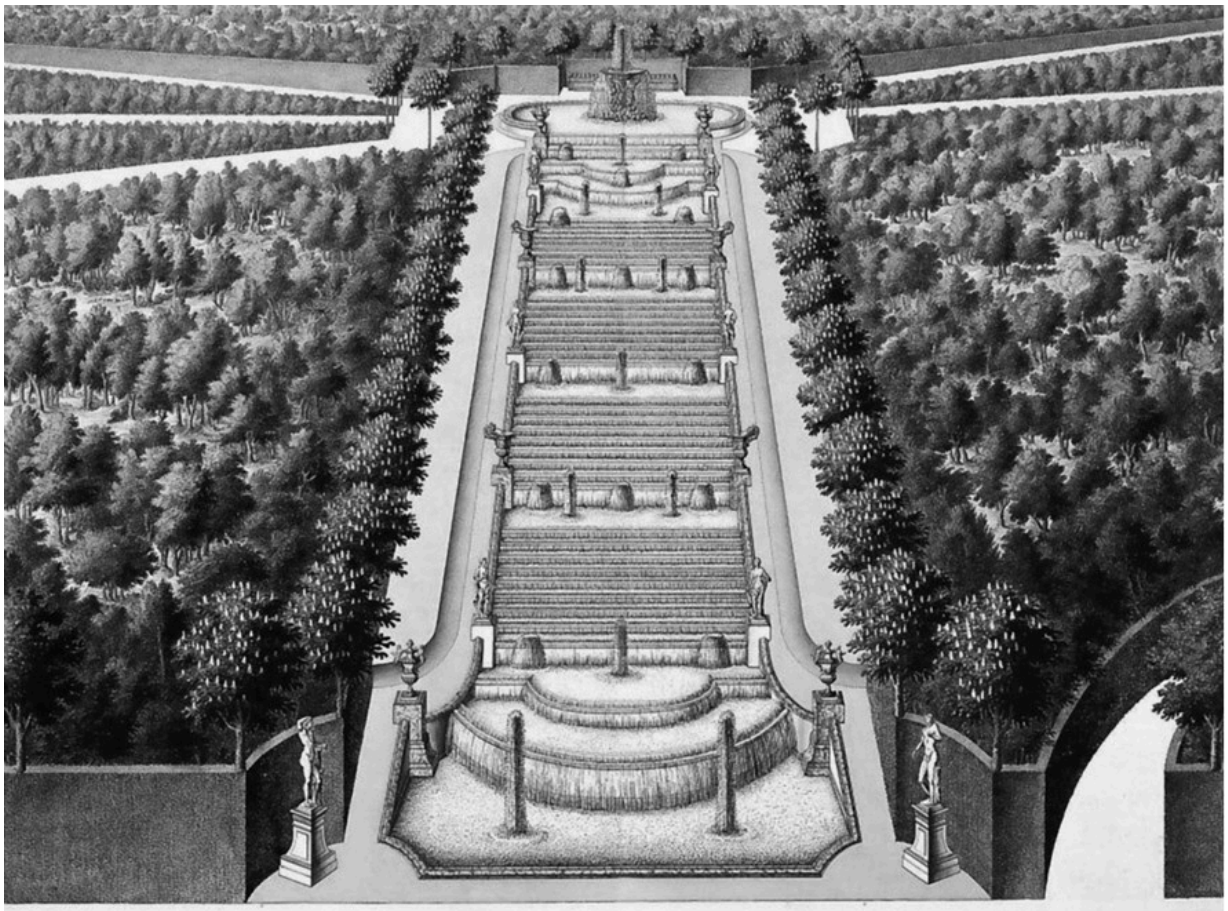
KASKADA

Forma liryczna zaproponowana przez Jerzego Żuławskiego, doktora filozofii, poetę, twórcę dramatów młodopolskich, powieściopisarza, autora *Trylogii księżycowej*, zawierającej słynną powieść z dziedziny fantastyki naukowej *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*. Żuławski był alpinistą, taternikiem i współzałożycielem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. Być może wielokrotnie oglądany przez poetę-alpinistę widok stopniowo spadającej po stromym zboczu górskiej kaskady stał się inspiracją dla stworzenia formy lirycznej.

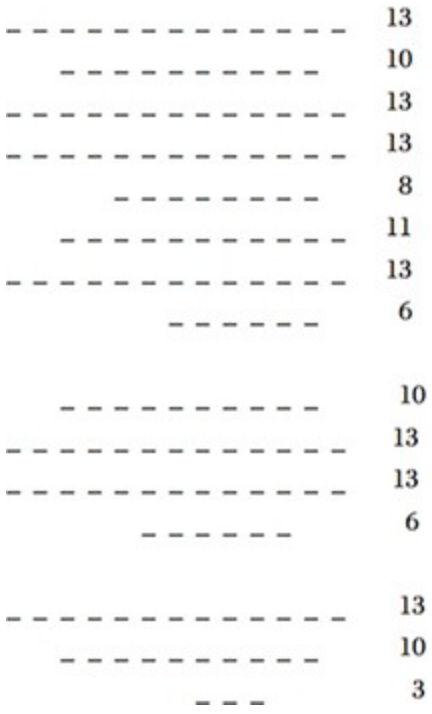
W 1897 r. Żuławski opublikował tom wierszy zatytułowany *Intermezzo*, w którym zawarł cykl dziewięciu utworów objętych wspólną nazwą *Z „Kaskad"*. Były to wiersze o unikatowej, zaproponowanej przez samego autora formie, w której wyrażało się jego parnasistowskie dążenie artystyczne zawarte w idei „sztuki dla sztuki". Cykl obejmuje wiersze o różnej tematyce: metafizycznej (*Bóg*; *Fałszywe proroki*; *Sen wigilijny w lesie*), egzystencjalnej (*W jesieni*) i metapoetyckiej (*Do pieśni*; *Wieczorem*; *Nad Aarą*). Czwarta kaskada, zatytułowana *Królewski syn pieśni*, dedykowana jest *Cieniom piewcy „Króla Ducha"*. Ostatni z zamieszczonych w cyklu wierszy ma charakter autotematyczny i nosi tytuł *Kaskada*.

W słowniku Lindego możemy przeczytać, że słowo „kaskada" zapożyczone zostało z języka francuskiego i oznacza spadek wody, wodoskok. Słownik warszawski dodaje, że „kaskada" to mały wodospad (często sztuczny), wodoskok, katarakta. W języku francuskim *la cascade* oznacza wodospad, kaskadę, strumień. Nazwa ta jednak przywędrowała do Francji z Włoch, gdzie słowo *cascata* podobnie oznaczało wodospad. Pochodziło ono z włoskiego *cascare* – 'runąć', 'spaść', 'upaść'. Górskimi kaskadami zachwycali się podróżujący po europejskich szlakach romantycy i chętnie umieszczali ich opisy w utworach poetyckich. Juliusz Słowacki na przykład w poemacie *W Szwajcarii* zarysowywał następujący krajobraz: „W szwajcarskich górach jest jedna kaskada, / Gdzie Aar wody błękitnymi spada". Żuławski był znawcą i wielbicielem twórczości Słowackiego, a także członkiem Akademickiego Komitetu Sprowadzenia Zwłok Juliusza Słowackiego. Nie może zatem dziwić, że przemierzając za wieszczem szwajcarskie szlaki, jednej ze swych kaskad nadał tytuł *Nad Aarą*.

Forma kaskady stanowi propozycję nowatorską i niepowtarzalną. Składa się z trzech strof o odmiennej budowie i różnej liczbie wersów. Pierwsza strofa jest 8-wersowa, druga – 4-wersowa, trzecia – 3-wersowa, ale ostatni wers zawiera tylko jedno, trzysylabowe słowo. Jest ono kluczowe w budowie kaskady, ponieważ obligatoryjnie występuje w jej obrębie dwa razy: na zakończenie pierwszego wersu, a potem powraca, wyróżnione w postaci samodzielnego wersu, na zakończenie całego utworu. Tworzy zatem klamrę spinającą cały wiersz, a jednocześnie zawisa na granicy pierwszego wersu, przelewając się z nurtem kaskady, by wypłynąć samotnie na jej końcu.



Kaskada ma zawsze stały, artyficjalny, ściśle przestrzegany przez Żuławskiego układ wersyfikacyjny. Strofy zbudowane są z wersów o różnej długości, ale porządek ich występowania pozostaje niezmienny. Ponawiany w każdym wierszu układ metryczno-kompozycyjny nie wydaje się przypadkowy. Uporządkowany zapis krótszych wersów z zastosowanymi przez poetę wcięciami tekstu pozwala dostrzec w nim wizualną postać kaskady. Schematycznie można by formę gatunkową kaskady przedstawić następująco:



Trzy coraz głębsze wcięcia wersów w pierwszej i trzeciej strofie oraz dwa w drugiej przywodzą na myśl stopniowany kształt płynącej kaskady. Forma utworu kształtuje zmienny, skokowy bieg lektury, zgodny z artystycznym założeniem Żuławskiego. W trakcie czytania powstaje wrażenie ruchu, zmienności, nagłego przyspieszania i spowalniania, przeskoku i urwania, a zarazem dalszego ciągu. A wszystko to przebiega na przestrzeni zaledwie piętnastu wersów.

W obrębie każdej kaskady obowiązuje także stały schemat rymów, który ma następujący przebieg:

a b a a b c a c b a a b a b a

Oparty zaledwie na trzech rymach, konsekwentnie budowany dla całego utworu układ rymowy wyraźnie scala eufonicznie wewnętrzną architektonikę wiersza.

Zamysł stworzenia przez Żuławskiego metryczno-kompozycyjnej formy utworu lirycznego potwierdza wiersz zatytułowany *Kaskada*. Ma on charakter autotematyczny, a jego warstwa metatekstowa zawiera informacje o budowie konstrukcyjnej utworu. *Kaskadę* rozpoczyna niemal definicyjne przedstawienie: „Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada, / leci, jak srebrne piany górskich wód!" Zgodnie z informacją wiersza początkowa strofa utworu ma mieć z założenia charakter opisowy bądź refleksyjny: „Pierwszym taktem zmieszanym, […] / tajemnice wydarte głębinom opowiada, – / lub płacze". Drugą ma cechować nagłe skrócenie: „zwrotka druga zaszumi – i z hukiem upada". Ostatnia ma prowadzić do wyciszenia i zakończenia utworu: „Trzecia – już się nie skarży, lecz do snu się składa, / jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód / kaskada". Zaproponowana przez Żuławskiego liryczna forma gatunkowa była, jak widać, głęboko przemyślana i wewnętrznie precyzyjnie ukształtowana. Różne rozmiary wersów w strofach, widoczne już w pierwszym spojrzeniu na graficzny zapis wiersza, przygotowywały na dynamikę „kaskadowych" zmian oraz przeskoki tekstu, co dodatkowo wzmacniał podział utworu na trzy części.

Hieroglificzność formy została tu doskonale uchwycona – wiersz w swej zmiennej dynamice przekształceń niejako odtwarza górski rytm spływającej po zboczu wody.

Joanna Dembińska-Pawelec

BIBLIOGRAFIA Dembińska-Pawelec, J. (2013), *Kaskada Jerzego Żuławskiego*, w: eadem, *Arabeska. Szkice o poezji*, Katowice. | Grzędzielska, M. (1964), *Kaskada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", z. 2. | Łoś, J. (1920), *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa.

KATACHREZA

Zboczenie. Nie tylko figura retoryczna i nazwa tropu, także obrazoburcza odpowiedź udzielana tekstowemu światu. Apostoł Paweł ostrzegał przed nią w Liście do Rzymian: „Dlatego to wydał ich Bóg na pastwę bezecnych namiętności: mianowicie kobiety ich przemieniły pożycie [gr. χρῆσις, *chrēsis*] zgodne z naturą na przeciwne naturze. Podobnie też i mężczyźni, porzuciwszy normalne współżycie z kobietą, zapałali nawzajem żądzą ku sobie, mężczyźni z mężczyznami uprawiając bezwstyd i na samych sobie ponosząc zapłatę należną za zboczenie. A ponieważ nie uznali za słuszne zachować prawdziwe poznanie Boga, wydał ich Bóg na pastwę na nic niezdatnego rozumu, tak że czynili to, co się nie godzi" (Rz 1, 26–28).

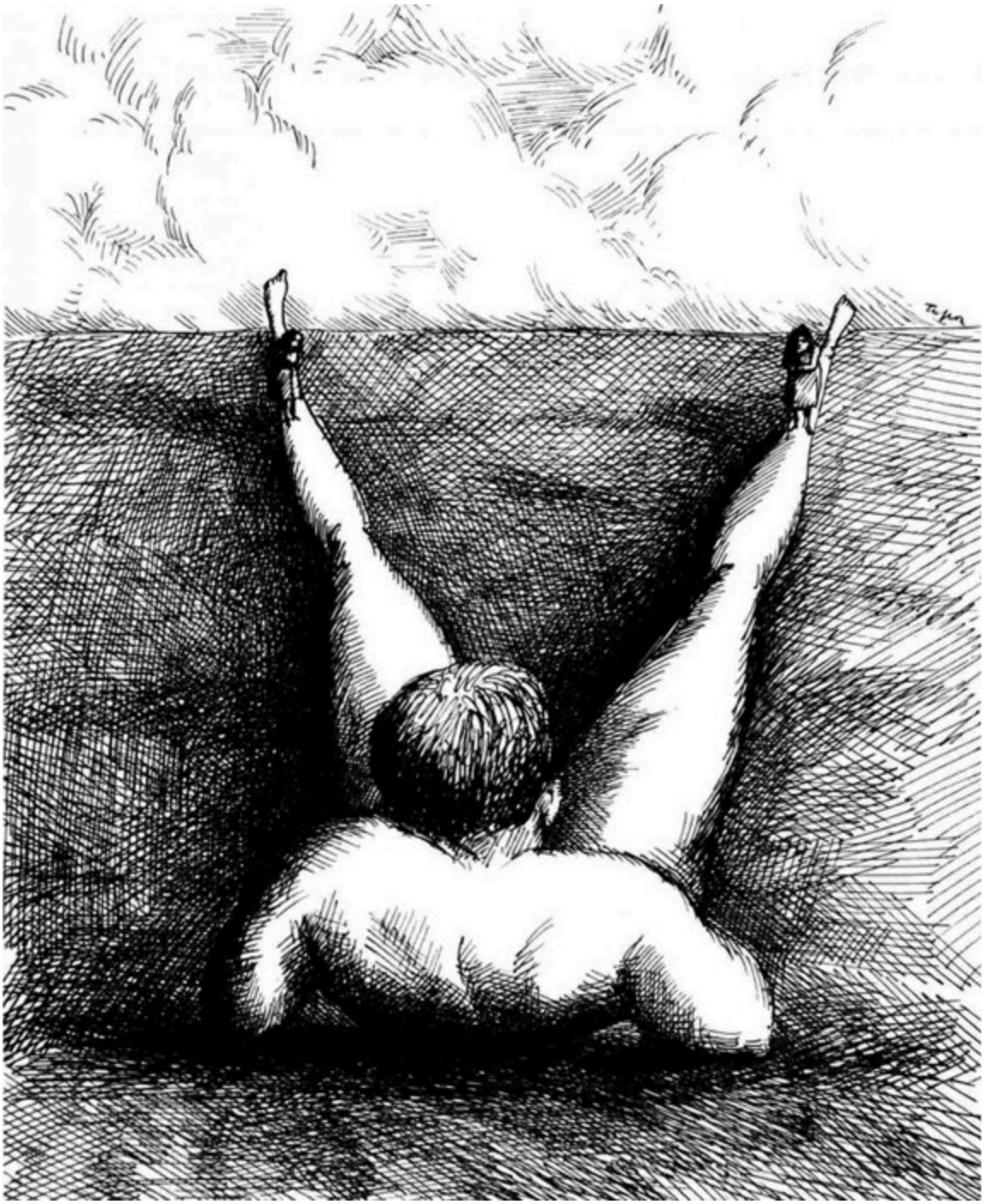
Χρῆσις (*chrēsis*) to normalne zastosowanie, użycie i współżycie. Przedrostek κατά- (*katá-*) jest natomiast wyrazem sprzeciwu, zapowiedzią wyjścia poza normatywność, oznaką wynaturzenia. Katachreza (gr. κατάχρῆσις, *katáchrēsis*) to zatem „pożycie [...] przeciwne naturze" – bezwstydne zboczenie zarówno cielesne, jak i językowe – które pojawia się za każdym razem, gdy obcość ciała wtrąca się i plącze język, kiedy usankcjonowaną normę językową rozstraja seksualność somy.

Katachreza, czyli rodzaj twórczego przejęzyczenia, bierze się z nadmiaru cielesności w obrębie porządku symbolicznego. Pełni funkcję przewrotnego pośrednika między niewyrażalnym popędem a ludzkim pragnieniem powiedzenia czegoś więcej. Tym samym, zakłócając działanie systemu i uchylając sankcję prawną, może odsłonić jedyną w swoim rodzaju, nieświadomą podmiotowość mówiącego.

Niewystarczające jest zatem rozumienie katachrezy z jednej strony jako nowego użycia słowa, rozszerzającego jego semantyczną użyteczność, z drugiej – jako stylistycznego wykolejenia (komunikacji zagraża wtedy zniekształcenie sensu i funkcji wyrazów). Katachreza nade wszystko daje świadectwo istnienia namiętnego związku między ciałem a językiem, pomiędzy słowem a niekontrolowaną i nierzadko obsceniczną nadwyżką bycia (ciało wypowiada się bowiem wyłącznie w nadmiarze, poprzez rytm, nad którym człowiek nigdy do końca nie panuje). Jak poucza apostoł Paweł, katachreza czyni (z) językiem „to, co się nie godzi".

Nie godzi się, żeby komentator sportowy w trakcie relacjonowania gonitwy w następujący sposób zbaczał z utartego słowa: „Bomba idzie do góry i od

tej chwili wszystko jest w rękach konia". Koń nie miał dawniej ani rąk, ani nóg. Dzięki temu, że katachreza jest sposobem „zapełniania luki słownikowej przez zastosowanie nazwy pewnego zjawiska do nazwania zjawiska innego, dotąd nienazwanego" (STL; to przypadek tzw. katachrezy inopijnej), koń – a na innym polu np. stół czy krzesło – może się dziś nogami poszczycić. Tak jak filiżanka może o sobie powiedzieć (bo dlaczego miałaby o tym milczeć?), że ma ucho, a dzwon – serce. Metaforyczność tych zwrotów dawno się zatarła i pamiętają o niej jedynie poststrukturalni literaturoznawcy.



87

Inaczej jest z „rękami konia”, które powstały na skutek poślizgu językowego i są oczywistym wykroczeniem poza przekonująco umotywowaną strukturę semantyczną. „Ręce konia” to jednak nie tylko

uległość wobec mechanizmu analogii (jak chcieliby autorzy STL), lecz także pojawiający się w dyskursie nieświadomy moment podmiotowości. Albo poezja. „Ręce konia" to sformułowanie, które najbardziej sugestywnie brzmiałoby zapewne w wymownych oczach poety, wszak – jak za pomocą katachrezy przekonuje Tadeusz Różewicz – „oko poety ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada". O wszystkim po raz pierwszy, nie nauczyło się bowiem jeszcze „właściwego" sposobu widzenia (i mówienia) rzeczy.

Katachreza to przede wszystkim nazwa konstytutywnej dla języka skłonności do gwałtu na samym sobie. Wykazuje trwałą zdolność rozsadzania od środka komunikacyjnego *status quo*. Oczywiście to, co jest odczuwane jako indywidualna propozycja nazewnicza i naruszenie normy językowej, tylko niekiedy zdobywa społeczną akceptację i zostaje utrwalone w kodzie. Częściej jest po prostu wyeksponowaniem tego, co idiomatyczne w mowie podmiotu (np. wtedy, gdy komuś zdarzy się rosnąć jak na grzybach). I pozostaje zadaniem dla analityka.

Katachreza oprócz tego, że nazywa nienazywalne, zjawiska już nazwane nazywa inaczej. Z jednej strony czyni nieswoimi rzeczy dawno przyswojone, z drugiej – przyswaja i kieruje uwagę na to, co obce lub całkowicie nieznaczące. Jej logika jest więc logiką niesamowitego – pozwalającą przestąpić próg językowej konwencji, a jednocześnie nie wyjść na zewnątrz.

Dlatego katachrezę można rozumieć jako stwórczą moc języka – coś, co zapobiega zużywaniu się słów, co rewitalizuje język, ale także testuje i nadweręża jego granice. W miejscach, w których pojawia się katachreza, kwestionowane są językowe oczywistości. Taki „fałsz" mowy umożliwia ustanowienie wszystkiego, co za sprawą języka chcemy i czego nie chcemy ustanowić. Kto świadomie lub nieświadomie używa katachrezy (choć w jej wypadku użycie jest już zawsze nadużyciem, łac. *abusio*), balansuje na krawędzi znaczeń. Nierzadko ryzykując osunięcie w bełkot.

Statek kosmiczny, a wcześniej siatka na zakupy zostały stworzone dzięki katachrezie i właściwej jej „kompetencji" do wytwarzania nowych znaczeń. W tym sensie jest katachreza zarówno figurą rewolucyjną (potrafi wywrócić językową przewidywalność do góry nogami), jak i konserwatywnie adaptacyjną (dostosowuje język do zmieniającej się rzeczywistości i aktualnych potrzeb komunikacyjnych, opierając się na

tym, co już jest). Tak samo jak – zawsze trochę zboczony – podmiot, którego istnienie katachreza obnaża i z którym jednocześnie bywa tożsama.

Dawid Matuszek

BIBLIOGRAFIA Bolecki, W., Jarzębski, J., Rosiek, S. (red.) (2003), *Słownik schulzowski*, Gdańsk. | Dobrzyńska, T. (1996), *Katachreza „inopiae causa" czyli metafora językowa*, w: eadem, *Mówiąc przenośnie... studia o metaforze*, Warszawa. | Gajewska, G. (2013), *Światopoglądowa i stylistyczna katachreza Michela Foucaulta i Donny Haraway*, „Studia Europaea Gnesnensia", nr 8. | Różewicz, T. (1971), *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa.

KLECHDA

Niewiele jest terminów literackich, które mają konkretnego autora i dokładną datę powstania, a tak jest w wypadku klechdy. To wyraz unikat, wprowadzony jako nazwa gatunku literackiego przez Kazimierza Władysława Wójcickiego, który w 1837 r. wydał dwutomowy zbiór zatytułowany *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi.*

Nazwę tę poświadcza Tadeusz Czacki, który odkrył ją w renesansowym dramacie *Pamela*. Znajdowało się tam zdanie: „Klechdy starych bab nauczyły, jak lubowników przez powietrze sprowadzać". Kłopot w tym, że później dramat zaginął, zniknął też wszelki ślad klechdy. Dlatego też niektórzy językoznawcy piszą o jego rzekomo szesnastowiecznym pochodzeniu. Ten niezwykle rzadki wyraz jest więc archaizmem wciąż podejrzewanym o bycie dziewiętnastowiecznym neologizmem. Najlepiej chyba ująć to po norwidowemu: „wyraz nieznany pierwej – k l e c h d a – od-nie-pomniał się".

Według Lindego „chlechda znaczy tradycyą". Uczony skojarzył ją etymologicznie z „klektaniem", czyli bajaniem, pleceniem (podobne znaczenie mają gwarowe „klechtać się", czyli umawiać się, targować się, oraz „klachać", tj. gadać byle co, plotkować), a więc z tradycją oralną. Stąd przypisany klechdom związek z przekazywanymi ustnie „podaniami i powieściami". Wójcicki (1837) wyraźnie podkreślił relację klechdy z postacią i czynnością opowiadacza – „klechdarza" – przechowującego i przekazującego opowieść. Julian Krzyżanowski zauważył jednak, że sens wyrazu zrozumiano błędnie, a w wyczytanym w *Pameli* zdaniu o starych babach „klechdy" oznaczają zaklęcia, formułki magiczne.

Klechda w ujęciu Wójcickiego miała się stać niemalże synonimem baśni, bajki magicznej. Pisarzowi zależało wyraźnie na nobilitacji gatunku, czego nie dawała mu tradycyjna nazwa, rozumiana jako synonim bujdy. Nie bez znaczenia był archaiczny charakter nazwy, również nobilitujący „starożytną" opowieść.

Tytuł zbioru zawiera definicję gatunku: „klechda" to inaczej „starożytne podanie i powieść". W ten sposób różni się ona od baśni – również operującej „cudownością i fantastycznością", „bujnymi marzeniami wyobraźni", ale niekoniecznie związanej z konkretnym regionem, okresem czy postacią historyczną. Tymczasem według Wójcickiego: „Klechdy

podzielić można na trzy części: Do pierwszej należą starożytne podania przedchrześcijańskich jeszcze wieków […]. Podania przywiązane do miejsc jakich […]. Do drugiej – osoby wprawdzie historyczne, ale o których albo kroniki nasze milczą lub małe dają objaśnienia. […] Do ostatniego rzędu i najobfitszego należą opowieści o czarach i czarownicach, o zaklętych królewicach i królewnach, o cudownych zamkach itp.".

Akcentuje się zatem sposób „podania" (dwie pierwsze „części"), czyli legendy, ale pozostaje także miejsce dla „powieści", czyli baśni („część" ostatnia – najmniej ważna, ale najliczniejsza). Autor-zbieracz podkreśla mocno związek klechd ze „staroświecką myślą słowiańsko-przedchrześcijańską". Czym stała się klechda po Wójcickim? Nazwa zrobiła karierę. Używali jej znakomici pisarze XIX i XX w. Powstały nowe zbiory klechd, takie jak dziewiętnastowieczny anonimowy zbiór *Klechdy i podania ludu szląskiego* (1891), Jana Kasprowicza *Bajki, klechdy i baśnie* (1889), współcześnie zebrane przez Hannę Kostyrko *Klechdy domowe* (1970). Z lektury samych tytułów można odnieść wrażenie, że nazwa „klechda" oznacza w tych zbiorach coś więcej i coś innego niż zebrane i spisane razem z określanymi tak utworami podania, bajki i baśnie. Zgodnie z intencją Wójcickiego nazwa zachowała swój czcigodny, ale i wyraźnie odrębny charakter.

Jeśli klechda stała się czymś innym – to czym? Może mitem, skoro Tadeusz Zieliński wydał książeczkę *Irezydona. Klechdy attyckie* (1912)? Może odmianą eposu, skoro Antoni Lange ułożył zbiór zatytułowany *Epos egipskie* (1909) i umieścił tam dział *Klechdy*? Z kolei Bolesław Leśmian zamiast pochodzącej z ustnych przekazów baśni (legendy) ludowej nazywa klechdą baśń literacką – oryginalną (jak w *Klechdach polskich*) lub pochodzącą z innej niż domowa tradycji (jak w *Klechdach sezamowych* wydanych w 1913 r. – literackich opracowaniach wschodnich baśni magicznych). Wspólną cechą wymienionych tu utworów jest umieszczenie ich akcji w zamierzchłej przeszłości. Co się tyczy nazwy gatunkowej, to wyraźne jest w jej wypadku zastosowanie genologicznego przesunięcia – teraz „klechda" oznacza utwory inne niż słowiańskie prastare, ustnie przekazywane baśnie i legendy.

Może najciekawszej metamorfozie uległa klechda w powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka* (1912), noszącej ostatecznie podtytuł *Klechda domowa* (we wcześniejszych wydaniach po prostu *Klechda*). W tym wypadku

dzięki gatunkowemu dookreśleniu realistyczna powieść, której akcja rozgrywa się w nieodległym historycznie dla autora czasie, daje się odczytywać jako „legendopodobna", a przez to – być może – paraboliczna. A dziś? Nie cichnie swojskie „klek(o)tanie", może więc i czcigodne klechdy jeszcze powrócą...

Barbara Szargot

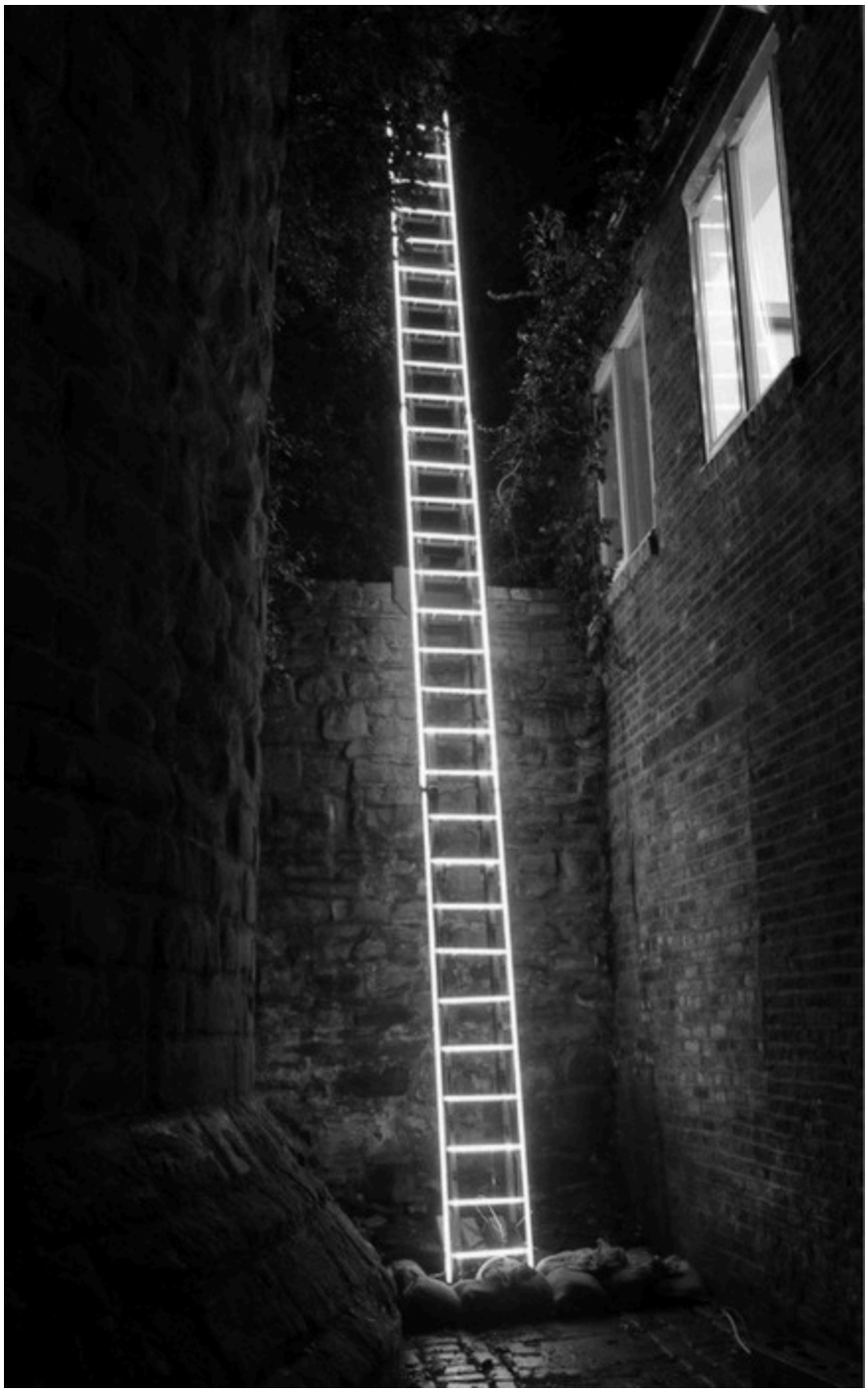
BIBLIOGRAFIA Czacki, T. (1801), *O litewskich i polskich prawach*, Warszawa. | Krzyżanowski, W. (1974), *Wstęp*, w: K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego*, Warszawa. | Norwid, C. K. (1909), *Do M... S... O Balladynie*, w: idem, *O Juliuszu Słowackim*, Kraków. | Wójcicki, K. W. (1837), *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Warszawa.

KLIMAKS

Klimaks to drabina. Drabina zakłada pojęcia góry i dołu. Góra i dół sugerują hierarchię. Hierarchia wprowadza porządek – porządek jest szczeblem podczas wspinaczki do nieba.
Ta gradacyjno-autoreferencyjna wersja IV drogi św. Tomasza ilustruje słuszność Kwintylianowej przestrogi zawartej w IX księdze O *kształceniu mówcy*, że ze środków wykorzystujących repetycję: antyteza, *regressio*, πλοκή (*ploké*), metabola, asyndeton i polisyndeton, klimaks należy do figur najbardziej afektowanych i powinno się go stosować rzadko. Spośród pojęć zwyczajowo obejmowanych przez ten termin, Kwintylian przywołuje najściślejszą z retorycznych form klimaksu – łańcuch (konkatenację) elementów. Jedna z najdowcipniejszych bohaterek Szekspirowskich, w świadomie retorycznym fragmencie wykpiwszy słynną frazę Cezara, zręcznie bawi się tym tropem:

ROZALINDA [...] Brat twój i siostra moja ledwo się spotkali, już na siebie spojrzeli; ledwo spojrzeli, już się pokochali; ledwo pokochali, już westchnęli; ledwo westchnęli, już się wzajemnie o przyczynę pytali; ledwo przyczynę odkryli, już szukali lekarstwa i z takich stopni złożyli schody małżeństwa, którymi chcą natychmiast wstępować albo wszystko przed ślubem przestąpić.

Tak pojmowany klimaks nazywany też bywa gradacją (od łac. *gradus* – ‘stopień’, ‘krok’, z praind. tematu **ghredh* – ‘kroczyć’), a jej wyróżnikiem jest anadiploza, czyli otwarcie frazy powtórzeniem elementu kończącego poprzednią. Stanowi to jednocześnie o jego sile i słabości. Na przestrzeni dowolnych dwóch fraz elementy przechodzą pełny cykl od *novum* do *datum*, skąd niedaleko do monotonii i jałowości; wstępującym zbyt szybko śliskie szczeble klimaksu grożą trans-gresją w śmieszność, zbyt wolno – re-gresją w redundancję. W przeciwieństwie do klimaksu, który jest drogą wzwyż, gradacja – jak prawdziwy ciąg schodów czy kroków – może być zarówno wstępująca, jak i zstępująca.



88

Termin „klimaks” odnosi się również do luźniejszej gradacji składniowej, wykorzystującej paralelizmy: „Są tacy, którzy pytają ludzi oddanych sprawie wolności obywatelskiej: «Kiedy będziecie zadowoleni?». «Nigdy nie

będziemy zadowoleni, dopóki Murzyni będą ofiarami niewypowiedzianych okropieństw policyjnej brutalności». Albo: «Nigdy nie będziemy zadowoleni, dopóki nasze ciała, utrudzone podróżą, nie będą mogły odpocząć w motelach przy autostradach ani w hotelach w miastach. Nie będziemy zadowoleni, dopóki podstawowa mobilność Murzynów ogranicza się do przenoszenia się z mniejszego do większego getta. Nigdy nie będziemy zadowoleni, dopóki nasze dzieci są pozbawiane godności tablicami głoszącymi 'Tylko dla białych'. Nie możemy być zadowoleni, dopóki Murzyn w Missisipi nie może głosować, a Murzyn w Nowym Jorku jest przekonany, że nie ma na co głosować». Albo: «Nie. Nie. Nie jesteśmy zadowoleni i nie będziemy zadowoleni do czasu, gdy sprawiedliwość wystąpi jak woda z brzegów i prawość jak potok niewysychający wyleje»" (Martin Luther King).

Skuteczne bywa lapidarniejsze zastosowanie klimaksu, jak w słynnej, wykpionej przez Rozalindę, frazie Cezara: *Veni, vidi, vici* („Przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem"). Z racji przewagi formy, natury wyliczanki, klimaks, także jako element komiczny, występuje w literaturze ludowej i dziecięcej, jak choćby w *Rzepce* Juliana Tuwima oraz w znajdujących swoje niezmienne zwieńczenie w miodzie rozumowaniach Kubusia Puchatka: „To bzykanie coś oznacza. […] Jeżeli słyszę bzykanie, to znaczy, że ktoś bzyka, a jedyny powód bzykania, jaki ja znam, to ten, że się jest pszczołą. […] A jedyny powód, żeby być pszczołą, to ten, żeby robić miód. […] A jedyny powód robienia miodu to ten, żebym ja go jadł".

Etymologia klimaksu jest odmienna nie tylko od gradacji, lecz także od polskiej drabiny, w której poprzez grecki czasownik ἀποδιδράσκω (*apodidrásko* – 'uciekam') kryje się już nie kroczenie, ale bieg wpisany w praindoeuropejski temat **dra-*. Klimaks wskazuje nie tyle na dynamikę wzrostu, ile raczej na pochyłość, inklinację, skłonność – zależność od wytyczonego pionu. W rodzinie wyrazów pochodzących od praindoeuropejskiego tematu *klei-* może być ona zarówno cielesna (łac. *clitoris* – 'wzgórek', 'łechtaczka'); meteorologiczna (klimat – związany z nachyleniem osi kuli ziemskiej obiegającej słońce); ekonomiczna (klient – ten, który opiera się na silniejszym); lub zdrowotna (klinika – z gr. κλίνω, 'pochylam się nad łóżkiem chorego'). Wszelkie zastosowanie klimaksu jest dowodem na różnicę potencjałów, a więc możliwość ruchu. Dlatego środek ten pokrewny jest próbom opisu wertykalnych struktur ontycznych –

drabinie św. Jakuba, drabinie bytów św. Tomasza, drabinie aksjologicznej Maxa Schelera, genezyjskiej koncepcji Juliusza Słowackiego. Choć tylko wyrażony słowami, ruch w górę na skali bytów, obrazowań czy emocji budzi nadzieję (jak w przemówieniu Martina Luthera Kinga). I uwalnia się napięcie związane z nieznajomością kresu tej wędrówki wzwyż (inaczej niż w *tapeinosis* czy w antyklimaksie).
U szczytu drabiny wyprowadzającej poza świat można odczuć kosmiczną wartość klimaksu, o której zaświadcza choćby para Kwintylianowych przykładów tropu. Pierwszy z nich, Homerycki (*Iliada*, ks. II, w. 100–108), dotyczy sierpa, prezentu Hefajstosa dla Zeusa, który przez ręce Hermesa, Pelopsa, Atreusa i Tyestesa trafia do władcy mężów Agamemnona. Drugi zaś, będący fragmentem z nieznanego tragika rzymskiego, przedstawia olimpijskie pochodzenie króla:

Z Jowisza wywodzi się, jak mówią, Tantal,
Z Tantala, zrodzony Pelops, Pelopsa natomiast potomkiem
Atreus, który później nasz wydał ród

Ten bosko-ludzki rodowód prowadzi ku innej genealogii królewskiej w otwarciu Ewangelii św. Mateusza: „Abraham był ojcem Izaaka; Izaak ojcem Jakuba; Jakub ojcem Judy i jego braci; Juda zaś był ojcem Faresa i Zary, których matką była Tamar. Fares był ojcem Ezrona; Ezron ojcem Arama; Aram ojcem Aminadaba; Aminadab ojcem Naassona; Naasson ojcem Salmona" (Mt 1, 2–16). Stary i Nowy Testament, Boże Miłosierdzie i historia ludzkości znajdują swój punkt styczny w klimaksie – tropie wskazującym jednocześnie drogę wzwyż i punkt oparcia człowieka.

Michał Szczurowski

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (2006), *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław. | King M. L., Jr. (2013), *I Have a Dream*, przeł. A. Ehrlich, „Magazyn Świąteczny" (dodatek do „Gazety Wyborczej"), 30.08, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,14524239,Mam_marzenie_.html [dostęp: 24.08.2016]. | Kwintylian, M. F. (2012), *Kształcenie mówcy: księgi VIII–XII*, przeł. i oprac. S. Śnieżewski, Kraków. | Milne, A. A. (1995), *Kubuś Puchatek*, przeł. I. Tuwim, Warszawa. | Szekspir, W. (1963–1964), *Jak wam się podoba*, przeł. L. Ulrich, Warszawa.

KOLĘDA

Kolęda jest religijną pieśnią doroczną o tematyce bożonarodzeniowej – ta definicja tzw. kolędy właściwej oddaje współczesne pojmowanie terminu, upowszechnionego w Polsce dopiero w XVIII lub XIX w. Wcześniej mówiło się o „kantyce", „kantyczce", „symfonii", „rotule" lub „pieśni".

Teksty kolęd pisały osobistości tak zasłużone dla chrześcijaństwa, jak św. Teresa z Avila i Marcin Luter (*Vom Himmel hoch*), ale najbardziej znana w świecie jest powstała w Austrii *Cicha noc* (*Stille Nacht,* prawykonanie w 1818 r.).

O tym, że śpiew jest najodpowiedniejszą formą radosnego obwieszczenia Dobrej Nowiny, oznajmia Ewangelia Łukasza (2, 13). Anielskie zastępy oddające Panu cześć śpiewem równocześnie wskazują wokalną drogę pasterzom, którzy, złożywszy pokłon, wracają do swych stad, „wielbiąc i chwaląc Boga za wszystko, co usłyszeli i widzieli" (Łk 2, 20). Taki jest początek gatunku i nie może dziwić, że „niebieskie duchy" i „pasterze z pola" to dwa zbiorowe „podmioty wykonawcze" typowej kolędy, a zwłaszcza jej polskiej odmiany: kolędy pastorałki.

Samo słowo pochodzi od łacińskiego *calendae,* oznaczającego pierwszy dzień miesiąca, który w Rzymie obchodzony był uroczyście – bawiono się, obdarzano wzajemnie upominkami (*strenae*) i składano życzenia. Nim kolęda stała się pieśnią o Bożym Narodzeniu, miała najpierw postać pieśni kolędniczej: noworocznej (godowej) kolędy życzeniowej. Obrzędowo przebrani kolędnicy obchodzili domostwa, obdarowując wyśpiewywanymi życzeniami mieszkańców, którzy odwdzięczali się poczęstunkiem i datkami.

Kolęda jako pieśń o Narodzinach nawiązuje zatem do przedchrześcijańskiej tradycji, dodając motyw daru składanego przy betlejemskim żłóbku. Ale po złożeniu hołdu trzeba pomóc Matce przy Dzieciątku. Uśpić Je albo zabawić – i te intencje wpisały się w istotę gatunku. Jego historia od początku łączy się z działaniem zakonów żebraczych. Najpierw franciszkanów, bo to ich założyciel ożywił kult Bożego Narodzenia i wedle zaleceń Biedaczyny od 1223 r. organizowano jasełka. W tym widowisku adoracja łączy się z kołysaniem Dzieciątka, czemu towarzyszą śpiewy – rytmiczne i pieszczotliwe, z refrenem w rodzaju: „ninu, ninu", „lili laj". Śpiewanie kolęd upowszechnili w Polsce

także bernardyni, benedyktyni, a wreszcie karmelici i karmelitanki, którym pieśni te zawdzięczają niepowtarzalną czułość (*Gdy śliczna Panna* i *Lulajże, Jezuniu*).

Można zatem „lulać" w kolędzie „śliczne Paniąteczko", „miluchnego robaczka", ale obecność pasterzy przy żłóbku bywa spożytkowana inaczej. „A cóż z tą Dzieciną będziem czynili / pastuszkowie mili, że się nam kwili?" – pytają zatroskani przybysze i rada przychodzi natychmiast: „Zaśpiewajmy mu wesoło / i obróćmy się z nim w koło, / hoc, hoc, hoc, hoc". W skocznym okrzyku ujawnia się fenomen pastorałki: jej nadzwyczajne utanecznienie. Już pierwszy polski zbiór kolęd, *Symfonie anielskie* (1633), gromadzi 36 tekstów dopisanych do powszechnie znanych, świeckich, przeważnie tanecznych melodii. Ich autor, Jan Żabczyc, zaznaczył we wstępie: „nim wygotowane będzie śpiewanie przystojne, podkładam noty tańców zwyczajnych w Polszcze". Poeta sugerował prowizoryczny charakter edycji, zdając sobie sprawę z „nieprzystojności" roztańczonych melodii. Naruszając uświęcony zwyczaj, mógł się obawiać reakcji Kościoła, który często zalecał, by pastorałki śpiewano poza murami świątyń. A jednak kontrafakturowanie stało się zasadą tworzenia kolęd (nie dotyczyło tylko pieśni powstających w ścisłym związku z liturgią i zachowujących tradycyjną postać hymnów lub chorałów). Zapewne nie dało się już powstrzymać żywiołu kolędowania preferującego proste, ludowe formy. Bożonarodzeniowa pieśń, w której spotkały się rozmaite poziomy kulturowe, połączyła elementy stylu wysokiego z niskim. Oksymoroniczny ze swej istoty fenomen Wcielenia – „ma granice Nieskończony", „śmiertelny Król nad wiekami" – powtórzył się niejako w kolędowym spotkaniu tego, co niebiańskie, z tym, co ziemskie, metafizycznego z konkretnym, egzotycznego ze swojskim, a także ewangelii z apokryfami, hymnologii z folklorem.

Taneczny charakter to najbardziej swoisty i wyrazisty wyróżnik polskich kolęd, dominują w nich zatem tańce narodowe. Jeśli sięgniemy po pieśni najbardziej znane i najpiękniejsze – *Bóg się rodzi* i *W żłobie leży* – to rozpoznamy majestatyczne polonezy (melodia tej ostatniej kolędy powstała na motywach poloneza koronacyjnego Władysława IV); *W dzień Bożego Narodzenia* i *Z narodzenia Pana* zaś to ogniste mazury; usłyszymy też oberki, kujawiaki i krakowiaki. Taneczne rytmy pulsują w niezliczonych kolędach, pokazując, jak religijna radość przemienia się w aktywność

choreograficzną. Dokumentuje to Reymont, opisujący w *Chłopach* Pasterkę, na której „organista jął wycinać kolędy na taką skoczną nutę, że ustoić było trudno, to się kręcili, przydeptywali, odwracali do chóru i wesoło pokrzykiwali kolędy za organami". Ekstatyczne „hoc, hoc!" słychać w wielu tekstach, choćby w *Kolędzie domowej* (idzie tu o dom zakonny), w której zgromadzenie karmelitanek – podmiot pieśni – żwawo deklaruje: „będziem menwet (menuet) grały wesoły". Mniszki zachęcają się wzajemnie: „poigrajcie, poskakajcie / pożartujcie, potańcujcie", ,,póki stają siły [...] / taniec skaczcie miły", pokrzykują: „Hojże, hojże, hoc, hoc, hojże, hoc, hoc". W innej, zatytułowanej *Taneczek wesoły z Dzieciątkiem Panem Jezusem*, rozpoczynającej się przyśpiewem „Hojże, hojże, hojże", tematem jest pląsające „wszystko stworzenie / od nieba do ziemie". W kolejnych zwrotkach prezentuje się lasy, góry i morze w „uciesznym" tańcu, a także „skaczące" ptactwo, ludzi i anioły. Animatorem „taneczka miłego" jest przecie „Dzieciątko śliczne": „Pan Jezus rej wodzi / prosi do taneczka / skakać do kółeczka".

Oprócz rodzimych tańców słychać menueta i sarabandę, pojawią się melodie hiszpańskich folii, a nawet portugalska morsica. W pastorałkach imitujących dialogi pasterskie podczas wędrówki do Betlejem często stosuje się rytmikę marszową; inne znów śpiewa się na nutę dumki.

Popularność kolęd związana jest z karierą kantyczek – antologii śpiewów religijnych, używanych od XVI do XX w. „Żaden podobno naród – twierdził Mickiewicz – nie może pochlubić się takim zbiorem, jak kantyczki polskie. Autorowie zawartych w nim pieśni nabożnych są niewiadomi; byli to, jak się zdaje, duchowni niżsi i bakałarze szkółek [...]. Ponieważ jednak ci prostaczkowie wtrącali czasem wyrażenia gminne, pieśni te długo służyły za pośmiewisko ludziom niezdolnym je ocenić. W innych językach, zaledwo u Włochów można by znaleźć kilka zwrotek dających się porównać z tą starożytną poezją polską". Profesorowi Collège de France sekundował autor *Encyklopedii staropolskiej*, podziwiając „poufałość naiwną, z jaką mówi się o narodzeniu Pana Jezusa i Jego Matce, z jaką nasz świat polski i wiejski przenosi się w te odległe wieki i kraje. Ten koloryt lokalny polski nadany scenom betlejemskim, to jest cały wdzięk naiwności kolęd, to jest ich piękność wyższa i wewnętrzna". Polonizacja realiów zdaje się zdumiewająco trwała: „Ci pasterze zbudzeni przez anioły i spieszący do owej szopy to są polskie parobki, ta szopa jest taka sama, jak każda stajnia

przy wiejskiej naszej zagrodzie" (Gloger). Połączenie swojskości, rodzinnego ciepła i religijnego entuzjazmu odróżnia te kolędy od francuskich, mających charakter bardziej dogmatyczny niż emocjonalny, lub niemieckich, w których daje się „nauki i upomnienia".
Emblematycznym wręcz przykładem polonocentryzmu jest *Kolęda* Jana Lechonia. Kunsztownie, „po barokowemu" zbudowany utwór umieszcza Świętą Rodzinę w sarmackim dworku, archanioł oznajmia Pannie, iż będzie mieć Syna, a Bóg rozkazuje Jej „Królową polskiej być Korony", więc po urodzeniu zaśpiewa Chrystusowi: „Płynie Wisła, płynie". Żwawy krakowiak jako pieśń, którą rozwesela się Dzieciątko – czyż można sobie wyobrazić lepszy sposób oddania narodowego kolorytu?

Lechoniowy obrazek reprezentuje tzw. poezję Bożego Narodzenia – liczną grupę utworów nieprzeznaczonych do śpiewania, choć mających kolędę w tytule. Pisali je poeci od Słowackiego do Baczyńskiego i Borowskiego, od Norwida do Lieberta i Gajcego, pisali je Baliński i Bryll, Czechowicz i Nowak oraz inni parafrazujący atrakcyjny wciąż wzór. Równocześnie tworzy się i wykonuje nowe „kolędy do śpiewania", także w trudnych czasach, i wtedy gatunkowy *entourage* służy za pretekst do wynurzeń dotyczących bieżącej rzeczywistości. Boże Narodzenie skłania do skarg na zły los i szukania analogii z niedolą i ubóstwem Świętej Rodziny – tak kolęduje się pod okupacją, na zesłaniu i w obozie, w partyzantce i w ośrodku internowania. W kulturze popularnej istnieje też świecka piosenka świąteczna: *White Christmas*, *Jingle bells* czy *Dzień jeden w roku* (*Jest taki dzień*) Czerwonych Gitar (1966) – z kolędą łączy ją nastrój, dzieli zaś nieobecność Narodzonego.

Kolędy polskie składają się na imponujący zbiór ok. 10 000 utworów, z czego znanych jest kilkaset, a ok. 70 do dziś wykonywanych. Powstawały od średniowiecza, apogeum osiągając w XVII i XVIII stuleciu; późniejsze arcydzieła gatunku (kolęda ze *Złotej Czaszki* Słowackiego, *Mizerna, cicha…* Lenartowicza) są już ewenementami. Powstają jednak nadal, bo „żaden inny gatunek poetycki – zauważa Jan Okoń (1996) – nie przetrwał u nas tak długo i […] nie stał się udziałem praktycznie całego społeczeństwa, jak też przynajmniej większości pokoleń, które nas poprzedziły".

Andrzej Kotliński

BIBLIOGRAFIA Bartmiński, J. (1991), *Kolędy polskie*, Warszawa. | Budrewicz, T., Koziara, S., Okoń, J. (red.) (1996), *Z kolędą przez wieki. Kolędy w krajach słowiańskich*, Tarnów. | Dunajska, A. (2010), *Prof. Nieznanowski o wyjątkowości polskich kolęd [rozmowa]*, „Gazeta Krakowska", 25 XII. | Idaszak, D. (2002), *Modlitwa pieśnią w roku liturgicznym*, Warszawa. | *Kantyczki karmelitańskie. Rękopis z XVIII wieku* (1980), przygotowała do wydania B. Krzyżaniak, Warszawa. | Kotliński, A. (2016), *Tańce polskie. Suita historycznoliteracka*, Olsztyn. | Kubies, G. (1977), *Boże Narodzenie. U źródeł kolęd*, „Przegląd Powszechny", nr 1. | Lechoń, J. (1987), *Poezje*, wyboru dokonała W. Nowakowska, Warszawa. | Mickiewicz, A. (1997), *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. Wydanie rocznicowe, t. VIII, Warszawa. | Nowak-Dłużewski, J. (red.) (1966), *Kolędy Polskie*, oprac. muz. K. Wilkowska-Chomińska, t. I–II, Warszawa. | Reymont, W. S. (2001), *Chłopi*, Wrocław. | Żabczyc, J. (1998), *Symfonije anielskie*, wydał A. Karpiński, Warszawa.

KOŁYSANKA

Melodia, której zadaniem jest uśpić. Pisze się o niej jako najstarszej i najpowszechniej znanej formie muzycznej, naturalnej *genesis* wszystkich pieśni i pierwszej poezji, z jaką styka się człowiek. Historia kołysanki zaczyna się od ciała, głosu i ruchu. Dźwiękowa *arché* kołysanek – po dźwięku wyższym, towarzyszącym wznoszeniu, następuje niższy, oddający łagodne opadanie – przywołuje bicie serca, pulsowanie krwi i rytm kroków matki, jakie dziecko odczuwa w okresie prenatalnym. Związek z matką (także z Pramatką, matką naturą) leży u źródła mitu kołysanek: kołysanie ma być wyrazem bezwarunkowej, czułej miłości, znakiem archetypicznej więzi, gestem magicznym i ochronnym. W planie symbolicznym z kołysanką łączą się także wyobrażenia czasu kolistego, koła przemian i wiecznego powrotu. I tu nie bez znaczenia jest natura kołysankowego ruchu: k o ł y s a n i e, spokrewnione lub wtórnie splecione z k o ł e m, to krążenie, kręcenie się w kółko; l u l a n i e, odpowiednik kołysania, odsyła do poruszania tam i z powrotem (**lel-, *lul-, to move to and fro*; Klein).

Kołysanka, zanim ją tak nazwano, była pieśnią mamek, przyśpiewem kołyskowym, kołyską, a śpiewanie kołysanek określano jako lulanie, lilkanie, bajanie. Lulanie i bajanie wiąże się z mówieniem: „bajać" to m.in. 'opowiadać', 'szeptać', a gr. λαλέω oznacza 'mówię'. Kołysanka, gdy zyskała tekst, zaczęła się kołysać (chwiać, wahać, błądzić) między dwoma biegunami: melodią i słowem. Napięcie między nimi naznaczyło jej dalszy rozwój. Od początku przypisywana kobietom, w pewnym momencie stała się opowieścią kobiet, kobiecym „życiośpiewaniem" (fr. *berceuse* zachowała ślad tego związku: to i kołysząca, *femme qui berce en enfant,* i kołysanka). Taka opowieść mogła skupiać się na dziecku – wskazywać wzorce etyczne, wprowadzać w dorosłość. Mogła też dotyczyć wyłącznie śpiewającej. Wówczas w kołysankowym podziale darów dziecku przypadała tylko hipnotyzująca melodia (w polu „lulania" znajdujemy m.in. usypianie śpiewem, alkoholowe upojenie i odurzanie), która koiła, nawet jeśli słowa przeczyły czułości gestu. Ta czułość jako immanentna cecha kołysanki jest zresztą w dużej mierze fantazmatem dorosłego – mit kołysanki chwieje się w konfrontacji z treścią utworów i świadectwami obecności kołysanki w życiu codziennym dawnych wieków.

Kołysanki ludowe często mówią o tym, co ważne i trudne dla dorosłych, mniej uwagi poświęcając usypianemu dziecku. Ich sinusoidalny przebieg dźwiękowy znajduje odpowiednik w planie obrazów i emocji: w ich treści życie splata się ze śmiercią, zabawa z pracą, miłość z urazą, problemy prywatne ze społecznymi. W pozornie nonsensownych kołysankowych glosolaliach krzyżują się tropy prowadzące do dziecięcego szczebiotu i beztroskiej zabawy (*li-li*, *la-la* to archaiczne słowa dziecięco-pieszczotliwe), troskliwej opieki (z rus. *lelejat'*), opowieści i zaklęć (**ba-* – 'mówić', słow. *bajat'* – 'wypowiadać zaklęcia'), ale i lamentu, skargi (**lelekati* – 'lamentować', 'zawodzić'). Kołysanki krążą po wszystkich tych ścieżkach: koją, chwalą, rozpieszczają, czarują, płaczą nad zmarłymi, straszą, skarżą się na los i złorzeczą.

W Polsce przez długi czas raczej nie ceniono kołysanek ani nie dokumentowano. Niewykluczone, że matki rzadko je śpiewały swoim dzieciom. Po wsiach częściej niż matki kołysały babki albo siostry, bywało, że dzieci pozostawiano bez opieki (stąd w kołysankach wezwania do kolebek, by kołysały się same). Matki w tym czasie pracowały fizycznie lub jako piastunki opiekowały się dziećmi bogatszych rodziców. Dlatego nie dziwi niska ocena kołysanek wpleciona w *Treny* przez Kochanowskiego – „nieważne pieśni" i „lekkie rymy" śpiewały w końcu kobiety wiejskie („ciemne, przesądne i niechlujne" – kwituje Bystroń) i śpiewały je dzieciom – odbiorcom niskim, „ludziom niedoskonałym".

Ślady najstarszych polskich kołysanek zachowały się we fragmentach w utworach bożonarodzeniowych i w barokowych serenadach. Dopiero z czasem pojawiły się głosy podkreślające potrzebę kołysanki (Petrycy z Pilzna, Jan Amos Komeński, Jędrzej Śniadecki). Jednocześnie zaatakowano to, co w kołysance pierwotne: samo kołysanie, w którym w XVIII w. dopatrywano się przyczyny zawrotów głowy, zaburzeń humorów, wymiotów (o tym, że „nigdy nie ma konieczności kołysania dzieci i że zwyczaj ten jest dla nich częstokroć szkodliwy", przekonywał Jean-Jacques Rousseau). Lud, który kołysał, wiedział jednak swoje: bez kołysania dziecko nie urośnie i będzie mu się chwiać główka.

Przełom dla kołysanki przyszedł dopiero z romantyzmem, który przyniósł zainteresowanie folklorem, literacką fascynację dzieckiem, muzykalizację życia i literatury, odświeżenie języka poetyckiego i kryzys gatunków. Kołysanka pojawiła się w miejscu, gdzie krzyżowały się zainteresowania

badań ludoznawczych, muzyki i poezji. Do dokumentowania ludowych pieśni, w tym kołysanek, w 1802 r. oficjalnie zachęcił Kołłątaj. Wydany w 1796 r. przez Reichardta zbiór *Wiegenlieder für gute deutsche Mutter* zainspirował rozwój kołysanek w muzyce poważnej. Ideałem stała się na tym polu *Berceuse Des-dur* op. 57 Fryderyka Chopina. Kompozytorzy kołysanek sięgali i do ludowego autentyku, i do liryki okołosennej: ze zbiorów Johanna Gottfrieda Herdera czy Achima von Arnima i Clemensa Brentana czerpali m.in. Johannes Brahms i Franz Schubert, do *Chansonette de berceau* Josepha Christopha Kesslera słowa napisał Kornel Ujejski.

W polskiej literaturze dla dzieci, w twórczości Stanisława Jachowicza, pojawiły się nawiązujące do utworów Jana Kochanowskiego i Franciszka Karpińskiego „pieśni wieczorne", które stały się początkiem autorskich wierszy kołysankowych. W stuleciu dziecka tego typu wiersze nie pamiętały już swoich dydaktycznych początków – do snu nakłaniały w nich opowieści o zasypiającym świecie, w których dużą rolę odgrywała magia kolorów i dźwięków mowy. Przed oczami dzieci wyrastały oniryczne krajobrazy, domową przestrzeń bezpieczną zasiedlały mówiące zwierzęta, a przed złem broniła matka, która uczyła się ukrywać własne problemy. Dziecięcy wiersz kołysankowy pod wpływem zmian w sposobie patrzenia na dzieciństwo porzucił powagę świata dorosłych i splótł się z bajką. Opowiedział się po stronie dziecka, poetyki *happy endu* i sprawczej mocy słów, choć nie wyrzekł się związku z melodią.

Przy realizmie kołysanek ludowych pozostały kołysanki literackie, które zamiast usypiać, wolały mówić. W romantyzmie po kołysankę-opowieść sięgnęli m.in. Adam Mickiewicz, Kazimierz Brodziński, Kornel Ujejski, Teofil Lenartowicz, Józef Bohdan Zaleski i Władysław Syrokomla, William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Michaił Lermontow. Kołysanka poetycka, kierowana do dorosłych, formalnie nawiązywała do utworów ludowych, ale odrzucała użytkowe brzemię. Otwierała się na ogólne tendencje panujące w liryce, pozostając blisko aktualnych problemów – w polskim romantyzmie poruszała temat walki o ojczyznę, cierpienia w imię ideałów, sensu historii. W tym czasie kołysankę poddano ocenie poetyckiej, która wahała się między skrajnościami: opadała w dół („czarną pieśnią okropną ferującą katorżnicze wizje" nazwie ją Jonca) i wznosiła się w górę (pieśń słodka, święta, zbawcza).

90

W liryce XX i XXI w. kołysanka zachowała właściwą sobie elastyczność: sprawdza się jako zmysłowy erotyk (Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski), złośliwa satyra (Konstanty Ildefons Gałczyński), wiersz zaangażowany (Roman Bratny, Julia Fiedorczuk), „piosenka z żalu" (Józef Czechowicz, Tadeusz Gajcy) i pełen emocji lament (Zbigniew Jerzyna, Andrzej Mandalian). Kołysanki poetyckie ze splotu dźwięku, ruchu i słowa wybrały słowo – do melodii wracają pośrednio, przez zabiegi instrumentacyjne i stylizacje, odwołania do rytmów kosmicznych, biologicznych, związku poezji i muzyki. Wahają się za to między realizmem i aktualnością kołysanki ludowej a zmyśleniem dziecięcego wiersza kołysankowego. Ten ostatni jest w kołysankach poetyckich symbolem tego, co upragnione, ale utracone albo nieprawdziwe. W konfrontacji dorosłej świadomości z nieprzystającą do rzeczywistości arkadyjską kołysanką (odpowiadającą mitycznej czułej kołysance) leży jedno ze źródeł popularnych obecnie czarnych kołysanek, wpisujących się

w nurt poezji nowej elegijności, ale i odświeżających tradycję ludowego „lullamentu".

Tak Komeński pisał o muzyce (choć równie dobrze mógłby pisać o kołysance): „skoro tylko zostaniemy na świat wydani, nieustannie nucimy sobie kantylenę z raju pochodzącą, która nam wciąż na nowo przypomina nasz upadek: «a a, e e»". Poprzez rytm wzlotów i upadków, krążenie między narodzinami i śmiercią kołysanka współbrzmi z refleksją o kontrastowej naturze rzeczywistości, uwrażliwia na przemijanie. Leczy, umożliwiając ekspresję, przypominając, że to, co indywidualne, mieści się w porządku natury, ale i rozdrapuje rany, zmusza do powtarzania i rozgrywania traum. O popularności kołysanki w kulturze decyduje jej wymiar psychologiczny i antropologiczny, związana z jej pierwotną oralnością otwartość na trudne tematy, różne style mówienia, kontrastowe emocje.

Beata Stefaniak-Maślanka

BIBLIOGRAFIA Adamczykowa, Z. (2001), *Kołysanka – poezja wczesnego dzieciństwa*, w: eadem, *Literatura dla dzieci. Funkcje – Kategorie – Gatunki*, Warszawa. | Bilica, K. (1989), *Nad kołyską. O kołysance, kołysankach Niekrasowa i „Kołysance Jeriomuszki" Musorgskiego*, „Muzyka i Liryka", z. 3: *Forma i ekspresja w liryce wokalnej 1808–1909. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków. | Bystroń, J. S. (1993), *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce wiek XVI–XVIII*, cz. 2, Warszawa. | Jeziorkowska-Polakowska, A. (2010), *Pieśni zaklęte w dwa języki… O kołysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939)*, Lublin. | Jonca, M. (1982), *Kołysanki i wiersze kołysankowe*, „Literatura Ludowa", nr 2. | Klein, E. (1966), *A comprehensive etymological dictionary of the English language: dealing with the origin of words and their sense development thus illustrating the history of civilization and culture*, vol. 1: A–K, Amsterdam. | Kochanowski, J. (1982), *Tren II*, w: idem, *Treny*, Warszawa. | Kołłątaj, H. (1952), *Program badań ludoznawczych*, w: idem, *Wybór pism politycznych*, oprac. B. Leśnodorski, Wrocław. | Komeński, J. A. (1964), *Pisma wybrane*, przeł. K. Rymerowa, Wrocław–Warszawa. | McDowell, M. B. (1977), *Folk lullabies: Songs of anger, love, and fear*, „Women's Studies", vol. 5. | Pawelec, D. (2006), *Kołysanka*, w: idem, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice. | Petrycy, S. [z Pilzna] (1956), *Przydatki do Ekonomiki i Polityki Arystotelesowej*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. II, Kraków. | Rousseau, J. J. (1955), *Emil, czyli O wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Wrocław. | Śniadecki, J. (1840), *O fizycznem wychowaniu dzieci*, Warszawa. | Wądolny-Tatar, K. (2014), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków.

KONCEPT

Koncept tłumaczy się jako zaskakujący pomysł literacki, często przypisując go barokowej estetyce. Słowo wywodzi się od łacińskiego imiesłowu biernego *conceptus* ('ujęty', 'uchwycony'). *Conceptus* to „uchwycony" w znaczeniu bliższym przymiotnikom „objęty", „przyjęty" niż „złapany przemocą". W antycznej medycynie i biologii tego terminu używano na określenie aktu poczęcia, czego śladem we współczesnej polszczyźnie jest „antykoncepcja". W starożytnej retoryce i filozofii natomiast *conceptus* określał ideę, pomysł (coś objętego myślą lub zmysłami). W obu wypadkach słowo wskazywało na trudny do zauważenia moment transformacji; na już powstałe, a jeszcze nie wyodrębnione istnienie, zarówno w sensie biologicznym, jak i intelektualnym. Do tej pory łacińskiego terminu używa się w medycynie na określenie embrionu lub zarodka wraz z otaczającymi go błonami. W kancelistyce koncept, już w polskim brzmieniu, oznacza niezatwierdzony projekt, takie rozumienie odnotowuje też język szwedzki, w którym *koncept* to brudnopis.

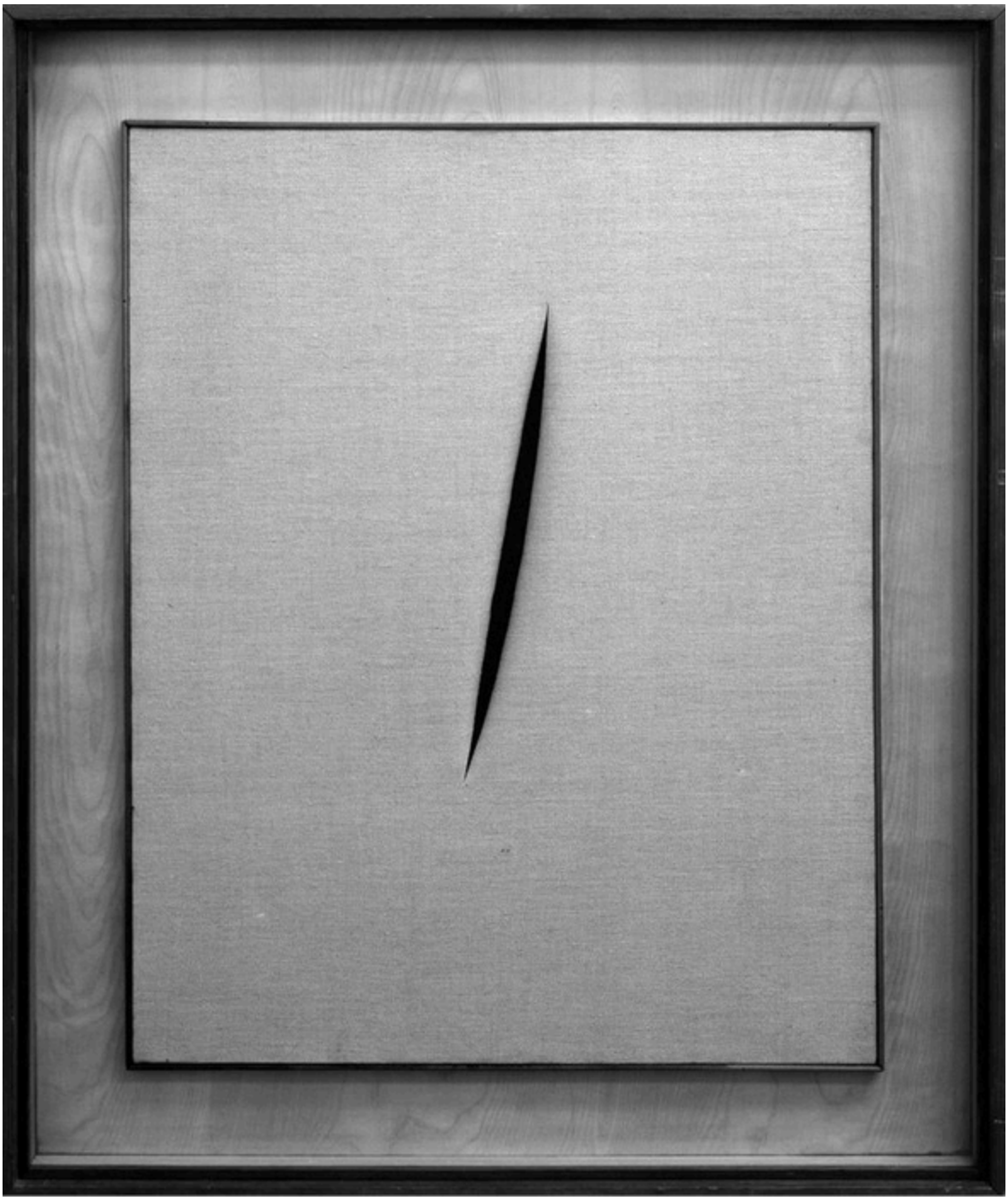
Z antycznej retoryki i filozofii *conceptus* (pomysł, idea) przeszedł do średniowiecznej i renesansowej humanistyki. W XVII w., znów migrując, tym razem do dopiero kształtującej się estetyki, a jednocześnie z łaciny do języków narodowych, niejako narodził się na nowo. Stał się ważnym elementem dyskusji literackich, a także znalazł się w centrum obyczajowo-intelektualnej mody, wyrosłej z jeszcze szesnastowiecznego estetycznego ideału życia (Baltasar Castiglione, *Il Cortegiano*, 1516; jego polski odpowiednik: *Dworzanin* Łukasza Górnickiego). W Anglii dużą rolę w rozpropagowaniu i umocnieniu tego stylu odegrała praca Johna Lyly'ego *Euphues. The Anatomy of Wit* (1578) (*Euphues, czyli anatomia dowcipu*). Romeo, zanim pocałuje Julię, posłuszny elżbietańskim zasadom dobrego gustu, zaczyna dowcipną (pozwalającą zaprezentować *wit*) konwersację. Polski koncept i dziś może być użyty w znaczeniu „żart", „pomysł", w XVII w. jednak błyśnięcie dowcipem (ang. *wit*, niem. *Witz*) wymagało nie tylko poczucia humoru, lecz także erudycji i znajomości zasad retoryki.

W XVIII w. termin, otoczony odium humanistów jako przejaw złego smaku, bywał stawiany w opozycji do rozważań naukowych. W efekcie mówimy o filozoficznym pojęciu (słowiański źródłosłów, podobnie jak łaciński, odsyła do chwytania, przyjmowania) i barokowym koncepcie. Ten

rozdział istnieje również w angielskim (*concept* – pojęcie, *conceit, wit* – koncept). We francuskim i niemieckim nie ma odpowiedników literackiego terminu „koncept", używa się włoskiego słowa *concetto*. Istnieją natomiast określenia stylu artystycznego: *précisosité* (fr.) i *Schwulststile* (niem.), oraz słowa oznaczające pojęcie filozoficzne (*Concept, Begriff*).

Współczesne języki narodowe zapamiętują krytyczne nastawienie wobec barokowej estetyki. *Schwulststile* (styl nadęty) odpowiada polskiemu manieryzmowi, w obu językach to słowo może zabrzmieć pejoratywnie. Samo *der Schwulst* to napuszoność, znaczeniowo zbliżone do angielskiego *conceit* (zarozumiałość).

Przypisywanie konceptu epoce baroku jest mylące. Siedemnastowieczni teoretycy odwoływali się do techniki literackiej korzeniami sięgającej antyku. W najwcześniejszych formach, takich jak epigramat czy elogium, koncept polegał na łączeniu różnych porządków znakowych. Pismo (inskrypcja) spotykało się z rzeczą (nagrobek, pomnik), tworząc nową, paradoksalną całość, nieosiągalną ani poza nimi, ani w ramach każdego z nich z osobna – np. umarły wprost z grobu pozdrawiał przechodnia. Do kultury renesansu przeniknęły koncepty nienaruszające granic pisma. Przetworzenia antycznych gatunków – fraszki, facecje, nagrobki – zyskiwały poziom metaliteracki, przeistaczając się w rodzaj argumentacji artystycznej, rozwijanej poprzez metafory czy gry intertekstualne, często wbrew zdrowemu rozsądkowi i naukowej *ratio*. W XVII w. praktycy i teoretycy literatury rozwijają ów metapoziom. Rozbudowane aluzje literackie, paradoksy, oksymorony, zaskakujące metafory zaznaczały granice niezależnego, fikcyjnego terytorium. W barokowych dyskusjach na temat *concetta* gra toczyła się nie o proklamację nowego stylu, lecz o proklamację autonomii sztuki.



92

Siedemnastowiecznym humanistom natura wydawała się zbyt pospolita, dopiero jej przetworzenie było interesujące. Nie stanowiła też wartości estetycznej autentyczność doznań, dopóki nie została ujęta w atrakcyjną

formę intelektualną. Barok to ponadto czas schyłku, kształtowanego jeszcze od średniowiecza, łacińskojęzycznego uniwersum kultury. Wojny religijne, odkrycia geograficzne, rozwój nauki przyczyniły się do podważenia przekonania o istnieniu całościowego, boskiego ładu, którego znaki miałaby stanowić dostępna ludzkiemu poznaniu rzeczywistość. Łączenie przeciwieństw i przesada, cechujące sztukę barokową, oddają poniekąd gwałtowność, z jaką nowe myśli rozrywały ówczesną *episteme*. Teoria konceptu, jak i jego artystyczne zastosowania odkrywały pole myślenia wolne zarówno od trywialności bezpośrednich doznań, jak i niepewnych w tym czasie poszukiwań jakiejkolwiek ogólnie obowiązującej prawdy (czy byłaby to prawda moralna, czy naukowa). Baltasar Gracián pisał: „świat bajeczny, będący światem poetów, jest czystym tworem wyobraźni. Stanowi pewien system, a gdy system ten raz jest przyjęty, to cokolwiek mieści się w jego ramach, nie jest dla znających się na rzeczy fałszem" (*Agudeza y arte de ingenio*, 1642). Emanuel Tesauro już tytułem swojego traktatu (*Luneta Arystotelesa*, 1654) podkreślił zamiar wykorzystania obrazów literackich, porządkowanych przez Arystotelesowskie kategorie, do badania rzeczywistości. Luneta, ówczesny wynalazek, stała się w jego traktacie symbolem naukowo-praktycznego podejścia. Uczony dowodził: „metafora ma swą prawdę, tak samo jak fikcja poetycka".

Koncept w teoriach barokowych urastał więc do rangi nowej kategorii estetycznej. Wedle Graciána: „Czym dla oczu piękno, a dla uszu harmonia, tym jest *concepto* dla umysłu" (*Agudeza y arte de ingenio*). Tesauro stosował ten termin nie tylko w odniesieniu do literatury, lecz także do całej sztuki, by podkreślić jej znakowy charakter. Samo słowo często zastępowano określeniami bardziej szczegółowymi. Jako synonimu dowcipu używano łacińskiego *acutum*, które w dosłownym tłumaczeniu oznacza 'ostrze'. Współczesny cięty dowcip jest jego bardzo dalekim echem. *Acutum* pozwalało przebijać, penetrować rzeczywistość. Konceptyści bardziej niż opisywaniem zjawisk byli zainteresowani śledzeniem zachodzących między nimi relacji, zwłaszcza różnic. Subtelność myśli (łac. *argutum*) pozwalała doprowadzić do spotkania w puencie nawet najodleglejszych skojarzeń. Niezbędnym elementem takiej specyficznej percepcji było *ingenium*, które bywa tłumaczone jako talent, a nawet geniusz, ale wtedy niosło ze sobą nieco bardziej praktyczne znaczenia, bliskie pomysłowości

czy wynalazczości. Pozwalało swobodnie się poruszać wśród już istniejących wyobrażeń artystycznych i na ich podstawie tworzyć nowe.
W praktyce artystycznej konceptyzm, choć najsilniej rozwinął się na terenie katolickich Włoch i Hiszpanii (zarówno Tesauro, jak i Gracián byli jezuitami), pozwalał wyrażać skrajnie różne postawy intelektualne: od francuskiego libertynizmu począwszy, na przeżyciach bliskich mistycyzmowi, zapisywanych w angielskiej poezji metafizycznej, kończąc. Gest separacji języka poetów od moralności, wiedzy naukowej czy bezpośredniego doświadczenia niósł jednak ryzyko. Oznaczał przetwarzanie dostępnej, średniowieczno-renesansowej bazy tekstów. Stosowane w dyskusjach o koncepcie narzędzia poznawcze: filozofia Arystotelesa, retoryka Cycerona, także należały do kończącego się już w XVII w. etapu rozwoju kultury. W XVIII w. to zaplecze intelektualne ostatecznie się zdezaktualizowało. Choć ideom barokowym niedaleko do dwudziestowiecznych refleksji surrealistów (autonomia sztuki) czy konceptualistów, w języku polskim z konceptem spokrewnionych (sztuka jako rodzaj percepcji), trudno mówić o bezpośrednich inspiracjach. Od początków XX w. teorie konceptu wielokrotnie reinterpretowano (wyszukiwanie w nich nowatorstwa estetycznego otwierają teksty Benedetta Crocego), pozostały one jednak domeną historyków literatury. Czy oznacza to, że należą już tylko do przeszłości? Niekoniecznie. W powieści *Wyspa dnia poprzedniego* Umberta Eco skomplikowane barokowe rozważania estetyczne przewrotnie sprowadził do praktyki mechanicznego przekształcania literackich obrazów z 1995 r. W tekście pojawia się nawet maszyna do wytwarzania metafor. Czyżby te demoniczne młyny mełły nadal?

Agnieszka Skolasińska

BIBLIOGRAFIA Barańczak, S. (1991), *Wstęp*, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, przeł. S. Barańczak, Warszawa. | Cytowska, M., Michałowska, T. (red.) (1999), *Źródła wiedzy teoretyczno-literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa. | Gostyńska, D. (1991), *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa. | Karpiński, A., Pawlak, W., Ślęk, L. (red.) (2005), *Koncept w kulturze staropolskiej*, Lublin. | Michałowska, T. (1974), *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław. | Olson, O., Serna, E. H. (1980), *The Philosophy of 'Ingenium': Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián*, „Philosophy & Rhetoric", vol. 13, no. 4. | Otwinowska, B. (1968), *„Concors discordia" Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*, „Pamiętnik

Literacki", z. 3. | Perniola, M. (1995), *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, trans. Ch. Woodall Verso, London – New York. | Sarbiewski, M. K. (1958), *O poincie i dowcipie*, w: idem, *Wykłady poetyki*, oprac. S. Skimina, Wrocław. | Sarnowska-Temeriusz, E. (red.) (1980), *Studia o metaforze I*, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej", t. LV, Wrocław. | Sokołowska, J. (1971), *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa. | Sokołowska, J. (1978), *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa.

KONWERSACJA

Są różne gatunki rozmów. Dominują wśród nich przede wszystkim pospolite formy komunikacji słownej. Są rozmowy, podczas których koncentrujemy się na wyjątkowości, a także odmienności naszego punktu widzenia od przekonań i zapatrywań interlokutora, co w skrajnych wypadkach może prowadzić do kłótni. W innej jeszcze pospolitej odmianie rozmowy *interlocuteur*s odwołują się do psychologicznych i przedmiotowych okoliczności, w jakich ona przebiega. Z odmian dialogu najszlachetniejsza: konwersacja, skupia się na semantycznym aspekcie rozmowy. Wypowiedzi konwersujących uzupełniają się i wzajemnie modyfikują, wyznaczając wspólny (ulegający ewolucji) wątek znaczeniowy (temat).

W przeciwieństwie do pospolitych gatunków dialogu, konwersację cechuje dystans wobec okoliczności zewnętrznych, które wyznaczają jej kontekst sytuacyjny. Dystansuje się ona również od uczuciowych powiązań konwersujących. Także w stosunku do podejmowanych tematów zachowuje emocjonalną neutralność. Podporządkowana jest ściśle rygorom zintelektualizowanego, logicznego myślenia. To zapewnia formułowanym sądom jasność i precyzję – jeden z atrybutów konwersacji.

Całkowite zdystansowanie się wobec okoliczności w żadnym typie rozmowy nie jest możliwe. W przeciwieństwie jednak do rozmów pospolitych, w konwersacji realia, które przenikają do rozpatrywanych tematów, ulegają procesowi uogólnienia: przestają pełnić funkcję praktycznej informacji czy plotki, stając się argumentem w dochodzeniu do prawdy (moralnej, filozoficznej, estetycznej). Konwersację cechuje silne zabarwienie estetyczne. Jasności i precyzji wysławiania towarzyszy elegancja. Ceni się zwięzłość, co wespół z racjonalistyczną postawą konwersujących nadaje tej rozmowie intelektualne piękno i chłodną wytworność, wolną od emocjonalnego zabarwienia.

Elementarną intencją *conversation* nie jest przekazywanie wiadomości o realiach codziennego życia; wyłącznie wzajemne informowanie się – to stanowi *spécialité* pospolitych odmian rozmowy. Rozmowa konwersacyjna przede wszystkim służy do wypełniania czasu wolnego tych, którzy dysponują nim w nadmiarze. Jest jednocześnie zabawą (co do elementarnego celu) i sztuką (co do formy, co do wykonawstwa). Istotę

konwersacji nader trafnie określił Philippe Minguet, znawca rokoka: „W konwersacji – pisze – zabiera się głos po to jedynie, aby go oddać".
Ta żelazna reguła ma swoje uzasadnienie w zespołowym charakterze gry konwersacyjnej. Konwersację zazwyczaj celebrowano w dosyć dużych, przestronnych pomieszczeniach pałacowych; w jednorazowym akcie konwersacyjnym mogło uczestniczyć wielu *parleurs*. Monologizujący „solista", nie udzielając głosu innym, narażał ich na nudę i bezczynność, wykluczając z konwersacyjnej zabawy.
Zachowane zapisy rozmów konwersacyjnych – najczęściej w pamiętnikach – ilustrują świetne opanowanie przez ich uczestników owej reguły dobrowolnego oddawania głosu. Zwłaszcza *parleurs* czasów oświecenia, złotego wieku konwersacji, opanowali ten, jak i inne jej rygory, w sposób absolutnie perfekcyjny, współcześnie trudny do wyobrażenia.
Wśród konwersujących głos szybko przechodzi od jednego do kolejnych rozmówców (jak piłka między sportowcami) – dlatego wszyscy uczestnicy gry konwersacyjnej zobowiązani byli do maksymalnej koncentracji i skupienia. Należało uważnie słuchać tego, co mają do powiedzenia *interlocuteurs*. Françoise Chandernagor pisze: „Cały sekret konwersacji polega nie na tym, żeby dużo mówić, lecz na tym, by sprawiać wrażenie, iż się z przyjemnością słucha drugiego, wczuwa w to, co on mówi […]".
Kolejne wyzwanie, z którym należało się zmierzyć podczas konwersacyjnej *discussion*, to wypowiadać się i zwięźle, i efektownie, nawiązując do głosu przedmówcy (choć wiedza o wcześniejszych wystąpieniach interlokutorów też miała swoje znaczenie). Udział w *conversation* sprowadzał się właśnie do dziesiątków (setek) krótkich, indywidualnych wystąpień jej uczestników – w naprzemiennych rolach i słuchacza, i mówcy.

94

Konwersujący, zgodnie z regułami, często zmieniali tematykę rozmowy. Osiemnastowieczny pisarz francuski Louis Sébastien Mercier w swoim słynnym wielotomowym *Obrazie Paryża* (1781–1788), w rozdziale VIII, pt. *De*

la conversation (*O konwersacji*), zanotował: „Z jaką łatwością przechodzi się od jednego tematu do kolejnego. Jak wiele zagadnień porusza się w krótkim czasie". W dalszych wywodach Mercier informuje, że zmieniające się często tematy miały jednak zazwyczaj „wspólny koloryt" (*une couleur générale*). Mnożąc warianty tematyczne i konteksty, uczestnicy konwersacji starali się umiejętnie budować pogłębioną (wielopłaszczyznową) postać analizowanych problemów. Zmienność tematów (a także szybkie oddawanie głosu) miały jeszcze jeden walor – ożywiały konwersacyjną rozmowę, skutecznie eliminując groźbę znużenia.
W XVII w. *conversation* znalazła się pod silnym wpływem ideału *honnête homme* (człowieka wytwornego), wypracowanego przez przedstawicieli ówczesnych elit francuskich (akceptowanego przez europejskie *société*). Doktryna *honnête homme* kładła nacisk na lekkość i powab konwersacyjnej rozmowy. Zaszczepiła też *politesse* (grzeczność) – atrybut człowieka wytwornego – tym, którzy współtworzyli konwersacyjne uniwersum. Dzięki owym wpływom *jeu de conversation* nabrał poloru, wykwintu i kurtuazji. Jak pisał wspomniany Mercier: „[Konwersacja to] przyjemność delikatna, właściwa towarzystwu maksymalnie ucywilizowanemu, które tworzyło reguły wykwintne, zawsze przestrzegane".
Narodziny salonu literackiego (we Francji – 1620), instytucji, której kulturową misją było celebrowanie sztuki rozmowy, stały się potężnym impulsem do jej rozwoju. O wielkości i reputacji *salons* decydowała jakość uprawianej w nich konwersacji. Zapewniła ona rozgłos salonom i *vice versa* – salony przyczyniły się do jej rozkwitu. To, co było atutem salonów, obojętność wobec różnic społecznych, wobec różnic płci czy narodowości, stało się także siłą konwersacji, która mogła funkcjonować i rozwijać się wyłącznie w atmosferze wolności.
Większość salonów (zwłaszcza w okresie feudalizmu), szczególnie tych najznamienitszych, znajdowała się w rękach arystokracji. Przedstawiciele arystokratycznych elit, dysponujący środkami finansowymi, wolnym czasem, wyposażeni w ową *politesse* oraz zasób wiedzy, błyskotliwi, mieli predyspozycje, by podołać kultywowaniu konwersacji – na najwyższym poziomie.
Wybitni przedstawiciele europejskiego oświecenia, akcentując świetny rozwój *jeu de conversation*, którego byli świadkami, zwracali uwagę na szczególne uzdolnienia nacji francuskiej w tej dziedzinie. Filozof

Immanuel Kant twierdził: „Naród francuski wyróżnia się przede wszystkim upodobaniem do konwersacji. Pod tym względem stał się on wzorem dla wszystkich pozostałych narodów" (za: Pujol).

Niewątpliwie nie byłoby tak olśniewającej (europejskiej) kariery *conversatio*n (zwłaszcza w epoce oświecenia), ani też, tak ściśle związanego ze sztuką rozmowy, rozkwitu w Europie form życia towarzyskiego, gdyby nie znaczący wkład *société* francuskiego do tych wielkich przeobrażeń cywilizacyjnych. To we Francji powstawały pierwsze salony; tutaj zrodził się ideał *honnête homme*; w Wersalu i w paryskich salonach formowała się wytworność i wykwintność międzyludzkich relacji – przeniesione później na dwory europejskie (królewskie i arystokratyczne).

Czasy Rewolucji i okres napoleoński zadały cios i francuskiej konwersacji, i francuskiej *mondanité* (światowości). Kiedy w 1815 r. Bourbonowie wrócili, by objąć tron (a z nimi powróciły resztki starych światowców i, przede wszystkim, zastępy młodych arystokratów), nie udało się reaktywować dawnej świetności: ani towarzyskiej, ani konwersacyjnej.

W rzeczywistości dziewiętnastowiecznej tylko nieliczne salony (francuskie i europejskie) miały ambicję (a także intelektualno-towarzyskie atuty), by uprawiać sztukę rozmowy na wysokim poziomie. Jak pisze Stéphene Pujol: „Po złotym wieku konwersacji wiek XIX będzie już tylko wiekiem tęsknoty za tymi czasami". Podobny sąd można by zapewne sformułować w odniesieniu do XXI stulecia.

Janusz Ryba

BIBLIOGRAFIA Chandernagor, F. (1991), *Aleja wielkiego króla*, przeł. W. Gilewski, Warszawa. | Craveri, B. (2009), *Złoty wiek konwersacji*, przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, Warszawa. | Duby, G., Mandrou, R. (1965), *Historia kultury francuskiej. Wiek X–XX*, przeł. H. Szumańska-Grassowa, Warszawa. | Mercier, L. S. (1995), *Tableau de Paris*, w: *Antologie de la littérature française. Le XVIII siècle*, ed. J. et J. Dagen, Paris. | Minguet, F. (1970), *Estetyka rokoka*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki", z. 2. | Mouton, Ch. (1775), *Les devoirs de l'honnête homme ou maximes politiques, morales et critiques*, Hambourg. | Pujol, S. (1977), *Conversation*, in: *Dictionnaire européen des Lumières*, ed. M. Delon, Paris. | Ryba, J. (2009), *Bons mots wobec oświeceniowej konwersacji (i vice versa)*, w: idem, *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady – konwersacja – literatura*, Katowice. | Ryba, J. (2011), *Rozkosze światowców: konwersacja*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa.

KRYPTONIM

Maska zasłania κρύπτειν (*krýptein*) twarz, a kryptonim zasłania imię ὄνομα (*ónoma*), zwłaszcza imię własne. Należy do dużej i zróżnicowanej rodziny p s e u d o n i m ó w, słów, które z samej swej istoty i na różne sposoby zwodzą. *Pseudónymos* to „ten, który nosi kłamliwe imię", np. Stendhal. „Przed kim się chowa? Jakiej Siły się obawia? Czyje Spojrzenie go zawstydza?" – pytał Jean Starobinski, zastanawiając się, co takiego jest w imieniu, bo przecież zastępcze miano nie zawsze i nie tylko karmi się nadzieją symbolicznego ojcobójstwa. Kryptonimy nie są jednak fikcyjnymi imionami, nie fingują nazwisk, to domena f i k t o n i m ó w. Nie tyle więc kłamią w żywe oczy, ile raczej szyfrują lub ukrywają sens przed spojrzeniem (łac. *crypticus* znaczy m.in. 'niewidoczny') – są niczym lochy pod zamkiem, sklepione piwnice, jamy, grobowe krypty, czasem pełne kości i czaszek, gr. κρυπτή, (*kryptē*); albo dachy, pokrycia, przykrywki (ros. крыша od cerk. *kryti*, greka rozszerza tylko ten rdzeń o *-p*), kryjówki i skrytki (Długosz-Kurczabowa; Brückner; Bańkowski). Bywają po prostu literami, inicjałami, a także słowami, czy nawet zdaniami, za którymi chroni się osoba lub inne słowo czy zdanie. Jako rodzaj prostego żołnierskiego szyfru (np. „Barbarossa") kryptonim utajnia sens przekazu dla niewtajemniczonych, oddala (krypty to również ciągnące się pod ziemią korytarze, chodniki) i oddziela od istoty rzeczy (krypty znajdują się zwykle pod prezbiterium, są sklepione, wsparte na kolumnach z kapitelami kostkowymi, solidne więc i zlokalizowane w samym centrum), stanowiąc przy okazji poręczną nazwę-etykietę operacji, ćwiczeń, planu ataku. Niekiedy przez swą enigmatyczność (ang. *cryptic* oznacza okultystyczny, mistyczny, tajemniczy), perseweracyjność, a nawet groteskowość (wł. *grotta* wywodzi się od łac. *crypta*), zniechęca do zbliżenia, a czasem z tych samych powodów aż prowokuje do uchylenia rąbka tożsamościowej tajemnicy, do zejścia w głąb duchowej krypty (która bywa kaplicą z relikwiami).

Trzy zarysowane obszary występowania kryptonimu to: 1) bibliografia (nauka o książkach i autorach), 2) kryptologia (nauka o szyfrach i kodach) i 3) psychoanaliza (wiedza o duszy). Wszystkie mówią o różnie rozumianej tajemnicy i są próbą jej zgłębienia.

Kryptonimia jako określenie strategii lektury utworów literackich ma bardzo krótki żywot w porównaniu z praktykami zaszyfrowanego pisania (kryptografii) i technikami dekryptażu (kryptoanalizy) – niemal od zawsze obecnymi w dyplomacji czy w tajnych służbach – lub ze starymi filologicznymi sposobami ustalania autorstwa, falsyfikowania danych, oddzielania tekstów apokryficznych od kanonicznych itd. Do teorii interpretacji termin trafił z psychoanalizy pofreudowskiej. W 1976 r. ukazała się w Paryżu książka Nicolasa Abrahama i Marii Torok *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, będąca reinterpretacją snów i zachowań eks-pacjenta Freuda, Człowieka-Wilka. Wedle jej autorów kryptonimy to wyrażenia, które ukrywają sens i odwodzą od fundamentalnego, ale niewymawialnego słowa – obarczonego traumatycznym rodzinnym wstydem. A jednocześnie zapewniają nadawcy sekretną przyjemność posługiwania się jego ekwiwalentami. Owa retoryka mrugnięć, ukryć i odsłonięć to rodzaj gry toczącej się na powierzchni języka, uniemożliwiającej w ostatecznym rozrachunku rozumienie, gdyż usuwającej istotne ogniwa ciągu skojarzeniowego i tworzącej teksty z reguły nieczytelne, domagające się żmudnej rekonstrukcji anasemicznej, polegającej na przyłączaniu brakujących fragmentów znaczenia, scalaniu rozłamanych symboli (*tesserae*). Mechanizm generujący słowa przykrywki jest skryty w głębi kryptofora, czyli nosiciela krypty. Ów sekretny grobowiec powstaje w wyniku inkorporacji, czyli fantazmatycznego pochłonięcia i umieszczenia wewnątrz Ja utraconego lub nieobecnego obiektu. Dochodzi do niej, gdy utrata z jakiegoś powodu nie może być zaakceptowana ani zwerbalizowana. Powodują ją – jak piszą Torok i Abraham – „słowa, które nie mogą być wypowiedziane, sceny, które nie mogą być wspomniane, łzy, które nie mogą zostać wylane – wszystko to będzie połknięte razem z traumą, która doprowadziła do utraty. Połknięte i zachowane. Niewyrażalna żałoba wznosi tajemny grobowiec wewnątrz podmiotu. Przedmiotowy korelat utraty – przywrócony ze wspomnień słów, scen, afektów – zostaje pogrzebany żywcem w krypcie jako kompletna osoba, ze swoją topografią".

95

Psychiczna kohabitacja i identyfikacja z tą osobą doprowadza do zaburzeń osobowości, a nawet do przejęcia tożsamości gospodarza przez mieszkańca krypty. Taka melancholijna topografia powoduje pęknięcie,

rozszczepienie Ja (*Ichspaltung*), w którego wyniku jedna jego część zaczyna działać jako nieświadomość dla drugiej. I sprawia, że językiem (i czynami) kryptofora zaczyna rządzić logika sekretu.

Procedura wyboru kryptonimu różni się od motywacji rządzącej podstawieniami metaforycznymi, metonimicznymi czy paronomastycznymi. Zamiany nie uzasadnia tym razem bezpośrednie podobieństwo (semantyczne czy foniczne) lub jakakolwiek przyległość. Algorytm szyfrowania przedstawia się następująco: kryptonimy to synonimy wariantu znaczeniowego lub synonimy homonimu. W tak zakrzywionej perspektywie foniczno-semantycznej wyimaginowana opowieść wojenna o okopach, haubicach, czołgach i armatach mogłaby naprowadzić kryptoanalityka na słowo wiążące się z tymi militariami, ale znajdujące się w innym ciągu skojarzeniowym. To wyraz oznaczający naczynie do ucierania przypraw, ziół, cynamonu, z którym wiąże się zakamuflowana – a z jakiegoś powodu wstydliwa (np. Linde przy haśle „krypta" podaje za Trocem: „karb między półdupkami") – historia o sporządzeniu trucizny lub o zagrabieniu mienia… Wspólnym mianownikiem semantycznym słów przykrywek i słów zwrotnic jest tutaj „moździerz", choć ani w znaczeniu mosiężnego naczynia kuchennego, ani krótkolufowego działa nigdy się w tekście rebusie nie pojawia, lecz stanowi jego werbalny *spiritus movens*.

W badaniach literackich i kulturowych kryptonimiczne szyfrowanie może wystąpić na wszystkich piętrach organizacji wypowiedzi: na poziomie znaku/litery (jak np. w wielu powieściach Georges'a Pereca), rytmu, leksyki (zwłaszcza onomastyki), obrazowania (np. kryptowy sztafaż w powieści gotyckiej, w dramatach Becketta, w narracjach Herlinga-Grudzińskiego), fabuły, koncepcji całości. Kryptonimia stanowi również motor napędowy niektórych konstrukcji myślowych i teorii, choćby Sigmunda Freuda, Melanii Klein czy Rolanda Barthes'a; ma też swój wymiar kolektywny, w postaci krypt narodowych, etnicznych, rasowych czy kulturowych.

W ujęciu Nicolasa Abrahama i Marii Torok kryptonimia w praktyce lekturowej łączy trzy wskazane wcześniej zakresy: problematykę autorstwa (ukrytego imienia), sekretnego, zwodniczego komunikowania (np. gr. γράφειν, *gráphein* – 'pisać' – również można etymologicznie powiązać z grobem i grzebaniem, od pnia **ghrebh-*, więc pośrednio z kryptą – Długosz-Kurczabowa; Bańkowski) oraz kwestię zaburzeń życia

psychicznego (melancholii, inkorporacji, rozszczepienia Ja, fantomu, pozawerbalnej międzypokoleniowej transmisji traumy).
Co skrywają kryptonimy? Ukrywają zamknięte w psychicznych kryptach widma przeszłości, które przychodzą, by zwodzić i oszukiwać. Maskują niezwerbalizowane i nieprzepracowane traumy. Szyfrują rodzinny lub narodowy wstyd. Pozostawione samym sobie, pozbawiają język znaczenia, a do komunikacji wnoszą groteskowe, wręcz brzuchomówcze efekty. Prowokują pytanie: kto mówi poprzez kryptonim z wnętrza krypty?

Ireneusz Piekarski

BIBLIOGRAFIA Abraham, N., Torok, M. (1976), *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*, Paris. | Abraham, N., Török, M. (1978), *L'Écorce et le noyau*, Paris. | Davis, C. (2007), *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Houndmills – New York. | Derrida, J. (2016), *Fora. Kanciaste słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie", nr 2. | Freud, S. (2000), *Z historii nerwicy dziecięcej*, w: idem, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. R. Reszke, Warszawa. | Hogle, J. E. (2004), *The Restless Labyrinth. Cryptonymy in the Gothic Novel*, w: *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. F. Botting, D. Townshend, vol. 1, London – New York. | Rand, N. (1989), *Le cryptage et la vie des oeuvres. Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Paris. | Rashkin, E. (1992), *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*, New York – Oxford. | Rashkin, E. (2008), *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*, New York. | Schwab, G. (2010), *Writing against Memory and Forgetting*, w: *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York. | Shoptaw, J. (2000), *Lyric Cryptography*, „Poetics Today", no 1. | Singh, S. (2003), *Księga szyfrów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa. | Starobinski, J. (1998), *Pseudonymous Stendhal*, w: *Living Eye*, transl. A. Goldhammer, Cambridge–London. | Sugars, C. (2013), *Cryptonymy*, w: *The Encyclopedia of the Gothic*, ed. by W. Hughes, D. Punter, A. Smith, vol. 1, Malden.

KURDESZ

Kurdesz to słowo w refrenie popularnej w Polsce XVIII w. pieśni biesiadnej, pochodzące z języka osmańsko-tureckiego bądź tatarskiego (*kardasz* – ‘brat’, ‘towarzysz’). W słowniku kirgisko-rosyjskim funkcjonuje także słowo *karyndasz*, które oznacza brata, bratanicę, krewnego. Źródła (m.in. *Encyklopedia staropolska* Zygmunta Glogera) wskazują formę *kordasz*, przekształconą przez dawnych Polaków nazwę obcą, zapożyczoną w czas wojennych i handlowych kontaktów ze Wschodem i używaną także w znaczeniu „towarzysz, brat”. Słowo to ulegało w języku polskim rozmaitym przekształceniom: „kurdesz”, „kierdasz” – „a kardastwem nazywano niekiedy przyjacielstwo, kamractwo” (Gloger). Popularność i transformacje tego słowa w Rzeczypospolitej szlacheckiej być może miały źródło w bliskim skojarzeniu fonicznym z łacińskim słowem *cor* (‘serce’). Wyraz „kordasz” bliski był też wywodzącej się z języków tureckiego i perskiego nazwie krótkiego miecza siecznego: „kord”, w języku litewskim określanego jako *kordelas*.

Jan Mączyński odnotowuje to słowo w słowniku pochodzącym z 1564 r. W języku polskim „człowiekiem kordialnym” określa się osobę przyjazną, wylewną, okazującą sympatię, a więc mającą te cechy, które charakteryzują także uczestników biesiady. Pod hasłem „kurdesz” w encyklopedii Orgelbranda znajduje się odsyłacz do tureckiej formy *kurdasz*. Oba słowa łączy się jednak tylko z dawnymi pieśniami litewskimi wykonywanymi podczas uczt, w których po każdej strofie powtarzał się okrzyk „[…] hej kurdesz! kurdesz! nad kurdeszami”. Autor hasła powołuje się w tej kwestii na autorytet Antoniego Muchlińskiego, polskiego orientalisty, znawcy języka i kultury tureckiej, arabskiej i Tatarów polskich. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego odnotowuje formę „– osm. tur. *kar(yn)dasz*, bliźniak, brat; towarzysz dosł. zrodzony z tegoż łona od *karym*, łono”. „Kurdesz, kurdesz nad kurdeszami” to rodzaj refrenu, a w zasadzie wykrzyknika, powtarzającego się po każdej z dziewięciu zwrotek pieśni, której autorstwo przypisane zostało ks. Franciszkowi Bohomolcowi (1720–1784), redaktorowi „Monitora”, człowiekowi wykształconemu, światowemu (studiował w Rzymie) i towarzyskiemu. Gloger pisze, że „piosenka ta podobała się wszystkim ludziom wesołym, a zwłaszcza palestrantom, w dni kilka obiegła całą

Warszawę, wszystkie zakątki kraju od Karpat do Dźwiny. Najdłużej cieszyła się wziętością na Litwie, służyła za hasło biesiadnego bratania się". Ta piosenka biesiadna mogła mieć wiele wcześniejszych wersji, skoro była popularna na Litwie i w Koronie. Kwestii tej poświęcona została erudycyjna rozprawa Tadeusza Mikulskiego *„Kurdesz nad kurdeszami": zagadnienie tekstu i autorstwa*. Badacz zaprzeczył wcześniejszym wskazaniom na Celestyna Czaplica (1723–1804), łowczego koronnego, marszałka sejmu 1766 r., poetę zaprzyjaźnionego z Franciszkiem Bohomolcem, i na Franciszka Ksawerego Chomińskiego (1745–1809), wojewodę mścisławskiego, generała majora wojsk litewskich, mówcę – jako możliwych autorów tekstu. Rozprawa zawiera także szczegółowe omówienie licznych przytoczeń słynnego refrenu, sięgających daleko poza wiek XVIII. Odnajdujemy je m.in. w repertuarze „Zielonego Balonika", u Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Juliana Tuwima, Stanisława Wyspiańskiego. Ustalona ostatecznie wersja tekstu brzmi następująco:

„KURDESZ NAD KURDESZAMI"
DO JMCI PANA
GRZEGORZA ŁYSZKIEWICZA
PREZYDENTA WARSZAWSKIEGO
na jego przysłowie:
kurdesz nad kurdeszami.

Każ przynieść wina, mój Grzegorzu miły,
Bodaj się troski nigdy nam nie śniły.
Niech i Hanulka zasiądzie tu z nami,
Kurdesz nad kurdeszami.

Skoro się przymknie ręka do butelki,
Znika natychmiast z serca smutek wszelki.
Wołajmyż tedy dzwoniąc kieliszkami:
Kurdesz nad kurdeszami.

Niezłe to winko! Do ciebie, mój Grzelu!
Cieszmy się, póki możem, Przyjacielu.
Niech stąd ustąpi nudna myśl z troskami,

Kurdesz nad kurdeszami.

Patrzcie, jak dzielny skutek tego wina!
Już się me serce weselić poczyna.
Pod stół kieliszki, pijmy szklenicami,
Kurdesz nad kurdeszami.

I ty, Hanulko, połowico Grzela,
Bądź uczestniczką naszego wesela.
Nie folguj sobie, a chciej wypić z nami,
Kurdesz nad kurdeszami.

Już po butelce, niech tu stanie flasza.
Vivat ta cała kompanija nasza!
Vivat z Maciusiem i z przyjaciołami,
Kurdesz nad kurdeszami.

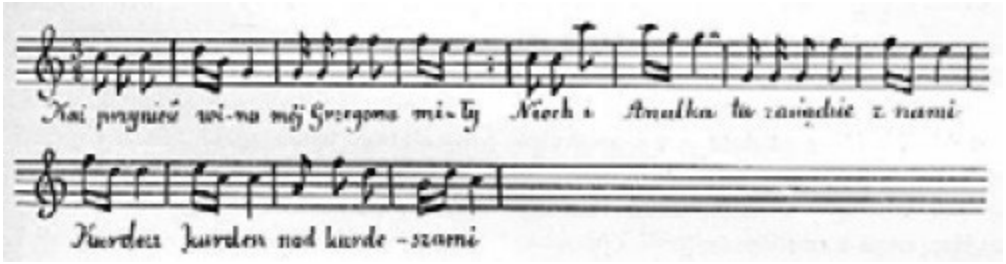
Maciuś jest partacz, pić nie lubi wina,
Milsze jest jemu złoto i dziewczyna.
Dajmyż mu pokój, pijmy sobie sami,
Kurdesz nad kurdeszami.

Odnówmy Przodków ślady wiekopomne,
Precz stąd szklenice, naczynie ułomne!
Po staroświecku pijmy pucharami,
Kurdesz nad kurdeszami.

Już też to, Grzelu, przewyższasz nas wiekiem,
A wiesz, że wino jest dla starych mlekiem.
Chłyśnij, a będziesz huczał z młodzikami:
Kurdesz nad kurdeszami.

(za: Mikulski, 1960)

Oto zapis nutowy tej piosenki, zanotowany przez Oskara Kolberga:



96

Pieśń jest pochwałą wina i konfraterni, obfituje w żarty i różnego typu przymówki adresowane do osób przywołanych po imieniu. Incipit pierwszej strofy: „Każ przynieść wina, mój Grzegorzu miły", odnosi się do Grzegorza Łyszkiewicza, warszawskiego kupca serdecznie zaprzyjaźnionego z Bohomolcem, pojawia się też jego żona Anna („niech i Hanulka tu zasiędzie z nami!") oraz syn („Maciuś"). Naśladowcy wedle tego wzoru bawili się nazwiskami swoich bliskich, co podnosiło atrakcyjność Bohomolcowej pieśni. Jej refren nieznacznie tylko zmodyfikował Ernest Bryll: „kurdesz, hej! kurdesz nad kurdeszami". Jego dramat zatytułowany *Kurdesz* (1968) aluzyjnie wplata ów kluczowy motyw do wątków rozrachunkowych, łącząc współczesność z tradycją. Pieśń znana i śpiewana powszechnie w drugiej połowie XVIII w., dziś brzmi jak historyczna pamiątka. Niekiedy bywa jednak włączana do zbiorów popularnych śpiewek biesiadnych i weselnych wydawanych na płytach CD. Zdarzają się jej przeróbki i pastisze tworzone przez domorosłych poetów (zwłaszcza w Internecie). Temat radosny, proste rymy i regularny wers zachęcają do naśladowania.

Zdzisława Mokranowska

BIBLIOGRAFIA Bartoszewicz, K. (1897), *Pieśń kurdeszowa*, w: *Księgi humoru polskiego*, wybór i oprac. K. Bartosiewicz, t. 2, Petersburg. | Bryll, E. (1969), *Rzecz listopadowa, Kurdesz*, Warszawa. | Gołębiowski, Ł. (1830a), *Domy i dwory*, Warszawa. | Gołębiowski, Ł. (1830b), *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony*, Warszawa. | Kolberg, O. (1886), *Śpiewka o kurdeszu, tekst muzyczny; kurdesz*, w: *Mazowsze*, t. 2, Kraków. | Kwaśnik, S. (1946), *Cztery pieśni okolicznościowe na chór mieszany i nuty*, [b.m.]. | Mikulski, T. (1959), *„Kurdesz nad kurdeszami": zagadnienie tekstu i autorstwa*, „Pamiętnik Literacki", z. 1. | Mikulski, T. (1960), *W kręgu*

oświeconych, Warszawa. | *Киргизско-русский словарь*, http://www.classes.ru/all-kirghiz/dictionary-kirghiz-russian-term-13074.htm, dostęp: 21.03.2016].

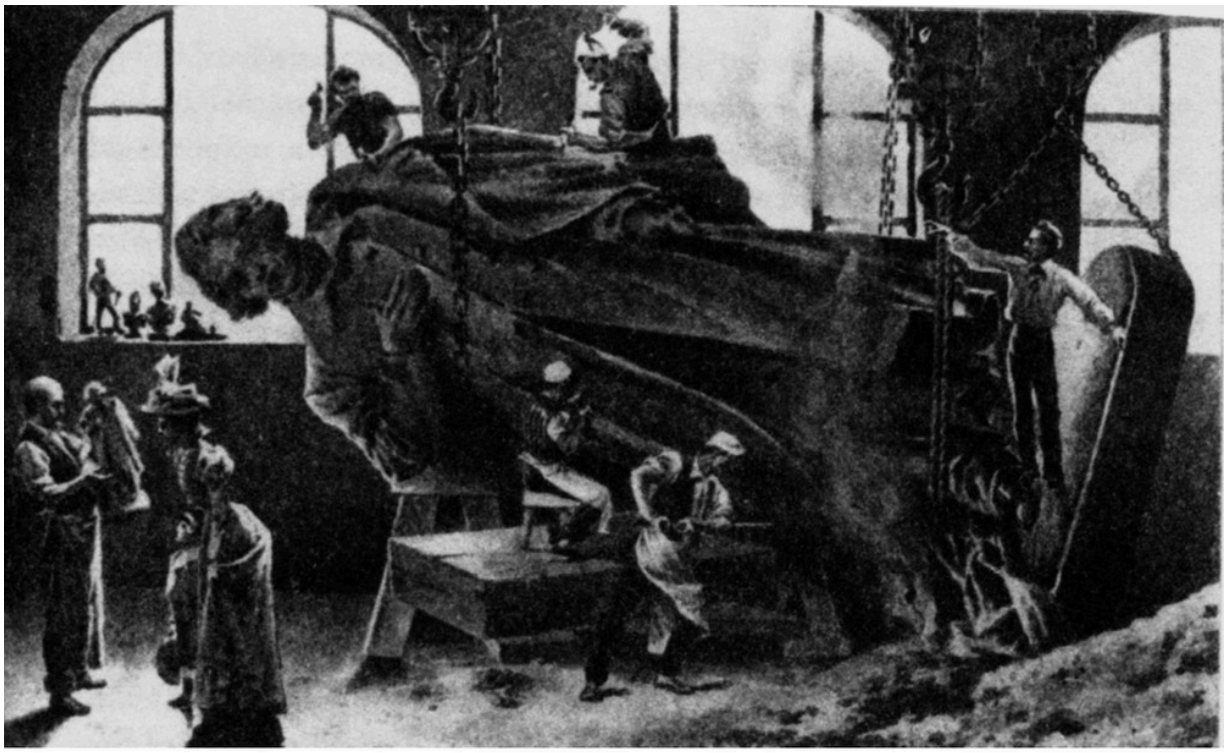
L

LEGENDA

Legenda jest w łacinie regularną formą wyprowadzoną od czasownika *legere*, czyli czytać. Forma ta (imiesłów bierny czasu przyszłego) nazywa przeznaczenie, a przez nie – funkcję określanego przedmiotu: to coś, co ma być czytane, co zostało stworzone do czytania, coś, co będzie czytane, ale też coś, co należy czytać, co jest godne czytania, coś, czego główną właściwością jest bycie czytanym. W znaczeniu etymologicznym legendą mógłby być zatem każdy tekst domagający się czynności lektury, której nazwa urobiona została od tegoż czasownika jako forma (imiesłów czynny czasu przyszłego) oznaczająca mającego czytać, tzn. określająca stan przyszły i – podobnie jak w wypadku legendy – powinność.
W średniowieczu mianem „legendy" zaczęto określać teksty niepochodzące z Pisma Świętego, które były przeznaczone do (głośnej) lektury podczas liturgii. Związany z kulturą monastyczną zwyczaj odczytywania w dniu danego patrona opowieści o jego życiu spowodował, że legenda stała się synonimem żywotu świętego lub zbioru żywotów świętych. Sławę zyskała *Złota legenda* Jakuba z Voragine, zawierająca skrócone wersje hagiografii, które kaznodzieja miał przeczytać, a następnie opowiedzieć wiernym, niczym w polskiej wierszowanej *Legendzie o św. Aleksym*: „Cztę w jednych księgach o nim. / Kto chce słuchać, ja powiem". Ustne przekazy, nierzadko noszące ślady tradycji przedchrześcijańskich, pełne romansowych przypadków, a prawie zawsze cudowności, spisywane przez ludzi Kościoła i następnie głośno czytane (oraz tłumaczone z łaciny), trafiały na powrót do ludowej opowieści. Od początku zatem krąży legenda między pismem a głosem. Ta jej podwójna natura skrywa się kalamburowo nie tylko w jednej z częstszych we współczesnej polszczyźnie fraz zawierających omawiane słowo: „jak g ł o s i legenda", lecz także w samym czasowniku *lego*. Porównując znaczenie łacińskie i greckie tego wyrazu (*lego* i λέγω), odkrywamy, że choć wyjściowo w obu językach związane jest ono ze „zbieraniem", w grece

zaczęło oznaczać mówienie, opowiadanie (także wygłaszanie czy recytowanie), w łacinie zaś połączyło się ze „zbieraniem liter" – czytaniem, do IV w. wyłącznie na głos.

Pisanej średniowiecznej tradycji legendowej podwójny cios zadały renesans ze swą niechęcią do nieklasycznej łaciny oraz negująca kult świętych reformacja. I choć hagiografia utrzymała ważną pozycję w katolicyzmie, prawdziwe odrodzenie gatunku legendy przyniósł dopiero schyłek XVIII w., z jego zainteresowaniem kulturą ludową i średniowieczem. Za sprawą zbieraczy folkloru legenda odbyła wtedy kolejną, kontynuowaną przez cały następny wiek podróż – tym razem z przekazów ustnych do zapisów. Podróży tej towarzyszy rozmywanie się pierwotnego znaczenia, zwłaszcza kiedy „legenda" zaczyna trafiać do tytułów zbiorów wraz z innymi nazwami gatunkowymi, jak choćby w *Balladach i legendach* (1825–1826) Antoniego Edwarda Odyńca, *Podaniach i legendach* (1845) Lucjana Siemieńskiego czy *Opowieściach i legendach* (1842) Adama Gorczyńskiego. Zwyczaj tworzenia podobnych szeregów odnajdujemy jeszcze dziś, zwłaszcza w literaturze dziecięcej, w takich tytułach, jak *Podania, legendy, baśnie polskie* czy *Baśnie i legendy ziemi radomskiej*. Dzięki dziewiętnastowiecznym *legiendarzom* i *legiendystom* (jak notuje słownik warszawski, „autorom albo zbieraczom legend") legenda zbliża się semantycznie do podania, opowieści, baśni, klechdy czy mitu, od których do dziś na próżno usiłują ją oddzielić badacze. Miałaby ona na przykład, w odróżnieniu od mitu, charakteryzować się sakralnością, ale nie cudownością, i rozgrywać się w czasie historycznym (Toporow, za: Markiewicz). Chciałoby się powiedzieć, że w XIX w. legenda odnajduje tkwiące w swej nazwie dawniejsze znaczenie czasownika *legere* i staje się w ogólności rodzajem opowieści, które należy g r o m a d z i ć. A że granica między zbieraniem a tworzeniem nierzadko okazywała się płynna, imperatyw ten prowadził czasem aż do „legiendomanji" – czyli, według twórców słownika warszawskiego, „dążności przesadnej do układania legiend".



98

Jeszcze w początkach XIX w. w języku polskim „legenda" oznacza historię o życiu świętego, co poświadcza zarówno *Słownik języka polskiego* Lindego, jak i pierwszy poświęcony temu gatunkowi tekst teoretyczny pióra Leona Borowskiego, który określa ją jako „księgę c z y t a n i a z Pisma Świętego, doktorów Kościoła, żywotów i przykładów świętych", później związa ną szczególnie z rodzajem „powieści religijno-cudownej", który popadł w niełaskę, „aż do przysłowia w późniejszym czasie, że kto pisał lub mówił nudno i rozwlekle – powiadano – prawił legendę". Borowski korzystał w swoim artykule z tekstu Herdera *Über die Legende*. Poszukując w nim niemieckiego odpowiednika przywołanego przez wileńskiego filologa frazeologizmu, natrafiamy na grę słów łączącą legendę z kłamstwem (*Legende – lügende*, czyli kłamiąca). Kieruje ona naszą uwagę ku głównej opozycji, w jakiej bywa postrzegana legenda: w parze z prawdą lub historią (czyli prawdą historyczną). Nasycenie legendy cudownością, ustny sposób przekazu i jej ludowe pochodzenie kazały odnosić się do niej nieufnie. To

wtedy ukształtował się sposób myślenia, który pozwoli w słowniku pod redakcją Witolda Doroszewskiego wskazać jako synonimy legendy „wymysł, bajkę". Oprócz opowieści hagiograficznych oświecenie poddało krytyce to, co samo określało raczej jako „dzieje bajeczne", a co jest bodaj prototypem legendy w jej współczesnym rozumieniu. Opowieści o Piaście i Popielu albo smoku wawelskim czy Wandzie, co Niemca nie chciała, przestają być wtedy uważane za pełnoprawną część historii (a nawet stają się przedmiotem parodystycznej zabawy, jak w *Myszeidzie* Krasickiego). Być może zresztą dzięki temu włączone zostają do poszerzającego się kręgu legend, których legendziarze szukają już zarówno wśród ludu, jak i w średniowiecznych i nowożytnych kronikach, i które dzięki temu zaczynają się łączyć nie tylko z tradycją chrześcijańską (jak jest jeszcze w symbolicznych legendach Zygmunta Krasińskiego czy Cypriana Kamila Norwida), lecz także nader często z pogańską przeszłością narodu i pogańską cudownością (jak w dramatycznej *Legendzie* Stanisława Wyspiańskiego, poświęconej Krakowi i Wandzie).

Herder przekonuje, że prawda legendy powinna być rozpatrywana wedle kryteriów epoki, w której owa legenda powstawała. Niemiecki filozof zwraca przy tym uwagę na podobieństwo średniowiecznych legend do antycznych mitów (*die Sagen* – 'powieści', czy może nawet gadki, bo od czasownika *sagen*, czyli 'mówić'). To subtelne rozumienie legend jako źródeł do badań nad kulturą średniowiecza dziś jeszcze nierzadko ustępuje popularnemu przekonaniu, że „w legendzie tkwi ziarno prawdy". Osadzona historycznie legenda przeciwstawiona jest w nim całkowicie fantastycznej baśni jako wypowiedzi niereferencyjnej – wszak sami możemy sprawdzić istnienie smoczej jamy pod Wawelem.

XIX w. to nie tylko czas zbierania legend, czy nawet tworzenia opowieści nowych, naśladujących te ludowe, oraz inspirowanych nimi utworów literackich, malarskich i muzycznych. To także czas powstania wielu legend w najnowszym, notowanym dopiero w dwudziestowiecznych słownikach, znaczeniu tego słowa, rozumianego jako „przesadzone lub zmyślone opowieści dotyczące jakichś sławnych i często szanowanych osób, miejsc lub wydarzeń historycznych" (Bańko). Legendę Napoleona, Kościuszki, powstania styczniowego, a później legendę AK czy „Solidarności" oraz legendę Byrona czy Mickiewicza, a więc legendy historyczne i legendy literackie, z legendami średniowiecznymi łączy

chyba nie tylko częsty element zmyślenia. Schematyczność pewnych wątków, przedstawianie wzorów osobowych i charakterystyczna wędrówka między wieścią przekazywaną ustnie a pismem nie pozwalają traktować obu znaczeń „legendy" jako całkowicie oddzielnych. W bardziej filozoficznym ujęciu legenda mogła być nie tyle zbiorem fałszywych przekonań o konkretnych osobach czy wypadkach, ile wyobrażeniem o dziejach, zwłaszcza kultury, które utrudnia właściwe rozpoznanie współczesności i działanie w niej – jak u Stanisława Brzozowskiego w *Legendzie Młodej Polski* i u Czesława Miłosza w *Legendach nowoczesności*. Natomiast w języku potocznym modny u progu XXI w. przymiotnik „legendarny" oznacza raczej to, co „wielkie" i „godne zapamiętania" (a więc godne lektury), niż „nieprawdziwe" – nierzadko wszak słyszymy lub czytamy o „żywych legendach" sportu, muzyki i kina, o współczesnych ascetach, cudotwórcach i idolach.

Helena Markowska

BIBLIOGRAFIA Borowski, L. (1824), *The Legend of Iona with other Poems by Walter Paterson… tj. Jona, legenda z innymi poezjami…*, „Dziennik Wileński", t. 2. | Gomulicki, J. W. (1964), *O „legendach" Norwida*, w: C. K. Norwid, *Legendy*, Warszawa. | Herder, J. G. (1797), *Über die Legende*, w: idem, *Zerstreute Blätter*, t. 6, Gotha. | Krzyżanowski, J. (1980), *Legenda w literaturze i folklorze*, w: idem, *Szkice folklorystyczne*, t. 3, *Wokół legendy i zagadki*, Kraków. | Kuraszkiewicz, W., Vrtel-Wierczyński, S. (1962), *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław. | Markiewicz, H. (1997), *Literatura a mity*, w: idem, *Z teorii literatury i badań literackich*, Kraków. | Maślanka, J. (1968), *Słowiańskie mity historyczne w literaturze polskiego oświecenia*, Wrocław. | Plezia, M. (2000), *Wstęp*, w: J. de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, przeł. J. Pleziowa, Warszawa. | Stępień, P. (2003), *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach: „Kazanie na dzień św. Katarzyny", „Legenda o św. Aleksym", „Lament świętokrzyski", „Żołtarz Jezusow"*, Warszawa. | Ziejka, F. (1977), *W kręgu mitów polskich*, Kraków.

LEKTURA

Najprościej byłoby spojrzeć na cykl fotografii André Kertésza pt. *Czytanie* (1975) albo na jego kontynuację: *On reading* (2006) Rona Hammonda. Lektura jest jednak pojęciem, i to niezdecydowanym, którego znaczenia rozpościerają się między bytem (obiekt tekstowy) a byciem (czytający podmiot). Obejmuje trzy obszary zjawisk z kręgu kultury pisma: 1) czytanie; 2) obiekt do czytania; 3) zbiór tekstów zalecanych do przeczytania. O jedności tych znaczeń można pomyśleć tylko w mitycznym czasie przed epoką cichego czytania, kiedy to lektura była wyłącznie w dyspozycji lektora – tego, który czyta na głos. Cała starożytność zdaje się czytać głośno. Św. Augustyn nie mógł wyjść ze zdumienia, gdy zauważył, że św. Ambroży czyta bez udziału ust, „samymi oczami". Nim zaczęliśmy czytać tylko dla siebie, czyli bezgłośnie, lektura była praktyką śpiewania poezji i recytowania prozy przed żywym audytorium. Lektura lektora przypomina więc monodram, w którym odbiorca jest widzem spektaklu czytania. Sam nie może przeczytać tekstu, który istnieje tylko w artykulacji lektora. Taka lektura jest dosłownie ucieleśniona, a zarazem tworzy sieć interpersonalnych relacji: władzy, obowiązku, pragnienia, dominacji i podległości (świetnie pokazał to Bernhard Schlink w powieści *Lektor*). Długo trwało przejście od lektury lektora do lektury własnej; od re-cytacji z pamięci, przez odczytanie tekstu na głos, do cichego czytania. Postępujące umasowienie alfabetyzacji przyczyniło się do powstania czytelnika indywidualnego, co brzmi jak paradoks. Lektor jednak nie zniknął, nadal czytał, tyle że jedynie oczami i wyłącznie dla siebie samego (choć podobnych anonimowych samotników pochylonych nad książką istniały tysiące, a nawet miliony). W toku cywilizacyjnych przemian od lektury lektora oddzieliło się pojęcie lektury-tekstu (obiektu do przeczytania). Świadek masowego czytelnictwa w XIX w., Gustaw Lanson, był jednak przekonany, że badacz historii literatury nie może się opierać wyłącznie na dziejach autorów i ich dzieł, ale musi się zająć literaturą w czytaniu, czyli historią czytających umysłów. Projektu nie zrealizował, ale w XX wieku do dylematu „czytających głów" dodano konkretne pytanie: co dzieje się z resztą czytającego ciała? Kiedy Roland Barthes, pisząc *Przyjemność tekstu*, poszukiwał oznak jego somatyczności zauważył, że

indywidualny czytelnik pogrążony w cichej lekturze zajął pozycję lektora i czyta teraz samemu sobie, a zatem uobecnia tekst, znów go wcielając.
W polszczyźnie „lektura" stała się synonimem czytania dopiero w XIX w. Wcześniej, wzorem łaciny, oznaczała czytanie służące komentarzowi albo sam komentarz. W średniowieczu nazywano tak lekcję lub wykład służące objaśnieniu tekstu, najczęściej biblijnego. W polszczyźnie od XVI do początku XVIII w. lektura to 'wykład wyjaśniający tekst' (ang. *lecture* – wykład) lub inaczej: „lekcję" (łac. *lectio*; wł. *lezione*; hiszp. *lección*; fr. *leçon*). Instytucje lektury i funkcja lektora ukształtowały aurę powagi i namaszczonego dydaktyzmu. Takie jej cechy – pisze Elizabeth Long – „nie tylko przeciwstawiają czytanie towarzyskości i *vita activa,* lecz także uprzywilejowują pewien typ lektury: erudycyjny, analityczny, posiadający ciężar moralny i intelektualny, niczym opasłe tomy w celach samotnych czytelników". Zmiana przyszła w XIX w., wraz z rewolucją czytania, które nabrało społecznego charakteru, a szczególną zasługę miały matki czytające dzieciom podczas domowych lekcji, a także na dobranoc. Intymna lektura wywołuje bowiem radość i przyjemność, jakiej próżno szukać w ikonicznych przedstawieniach mędrców albo w mozolnym czy restrykcyjnym czytaniu szkolnym, powszechnie utożsamianym z nudą i obowiązkiem. Na uczniów czekają jedynie książki skatalogowane w spisie lektur, czasem posegregowane na lekturę podstawową i uzupełniającą. Każdy utwór, który trafia do kanonu lektur, wymaga przystosowania do potrzeb edukacyjnych, bywa cenzurowany, skracany, kawałkowany, modyfikowany językowo, szczegółowo objaśniany i opatrywany interpretacyjnym komentarzem. Autor *Przyjemności tekstu* nazywa taką lekturę martwą, gdyż powtarza ona słowo „bez żadnej magii i żadnego entuzjazmu". Jako antidotum chciałoby się przywołać postulat *Lektur nadobowiązkowych* Wisławy Szymborskiej: „Co czytam – czytam zawsze dla własnej przyjemności i nauki".

99

Dydaktyce uniwersyteckiej też nieobce jest poszukiwanie „poprawnej” czy „właściwej” lektury, co oznacza interpretację bliską tekstu, kontrolowaną metodologicznie. Sprzyjało temu nowoczesne literaturoznawstwo, uznające utwór za autonomiczną i samowystarczalną całość, więc abstrahujące od indywidualnej recepcji dzieła. Formalizm (podobnie jak wcześniejszy historyzm) eliminował odbiorcę i jednostkową lekturę z kręgu naukowego badania. We wprowadzonym później modelu komunikacji literackiej pojawi się co prawda odbiorca, ale jako czytelnik abstrakcyjny, wirtualny, doskonale aktywizujący pozostałe funkcje tekstu. Strukturaliści nie pozwolili jednak całkowicie zapomnieć o czytelniku usytuowanym w realnym świecie (np. koncepcja stylów odbioru Michała Głowińskiego); osłabienie instytucji lektury utożsamianej z „lekcją” czy

„wykładem" dokonało się w połowie lat 60., wraz z rozluźnieniem scjentycznych rygorów. W rozumieniu Tzvetana Todorova i Rolanda Barthes'a dopiero w lekturze tekst objawia swą funkcję i celowość, a jego sensowność zostaje wytworzona przez „pracę lektury", która jest wypadkową aktywności czytelnika i zasobów tekstu. W przełomowym studium Barthes'a *S/Z*, poświęconym opowiadaniu Balzaca *Sarrasine*, lekturą kieruje co prawda system pięciu kodów, ale interpretacja nie szuka już sensu czy wykładni – jest „lekturą", tj. afirmatywnym odkrywaniem mnogości znaczeń niepowtarzalnego tekstu; apologią swobody odczytywania „galaktyki *signifiants*". Autor i dzieło okazują się kategoriami abstrakcyjnymi, a jedyną realnością literatury jest teraz lektura dokonywana przez konkretnego odbiorcę. Kierunku czytania nie wyznacza mu już wyłącznie specjalistyczna wiedza, lecz także jego poruszone zmysły i afekty. Tak powstaje „przyjemność tekstu, czyli chwila, w której moje ciało rusza w ślad za moimi myślami". Badając lekturę, przestajemy pytać, czym jest literatura, a skupiamy się na tym, co przydarzyło się czytelnikowi, czym była dla niego „przygoda mowy, przygoda tekstu, przygoda miłości. Słowem: p r z y g o d a l e k t u r y" (Markowski).

Prawdziwie twórczą stała się jednak lektura za sprawą dekonstrukcji, która jest teorią czytania „wywrotowego", godzącego w uporządkowaną wizję dzieła, w jego „organiczną jedność". To lektura krytyczna, odsłaniająca słabości systemu, ideologiczne hierarchie wpisane w tekst, skrywane w nim założenia metafizyczne, ale zarazem jest to lektura afirmatywna. Afirmuje grę i ryzyko, proklamując wolność czytania otwierającego się wciąż na nowo. Dekonstrukcja podtrzymuje niekończący się taniec języka, jest indywidualnym zdarzeniem i aktem wdzięczności za odkrywczą moc literatury, czytelnikowi zaś daje szansę, by temu, co czyta, ofiarował własną, niepowtarzalną odpowiedź. W tym jednak tkwi jej dramat, bo dekonstruująca lektura – jak pokazał Paul de Man – nie prowadzi nigdy do ustalenia ostatecznego znaczenia tekstu, nie daje szans na uzasadnienie jego relacji z realnym światem (za: Miller). Taka lektura tworzy kolejne „niedoczytania" i ujawnia bolesną dla czytelnika ironiczność literatury, która zawsze znaczy więcej i co innego niż komentarz na jej temat. Nie prowadzi zatem do konkluzji, demaskacji pozoru czy wydobycia prawdy. Jej wartość poznawcza, wedle Harolda

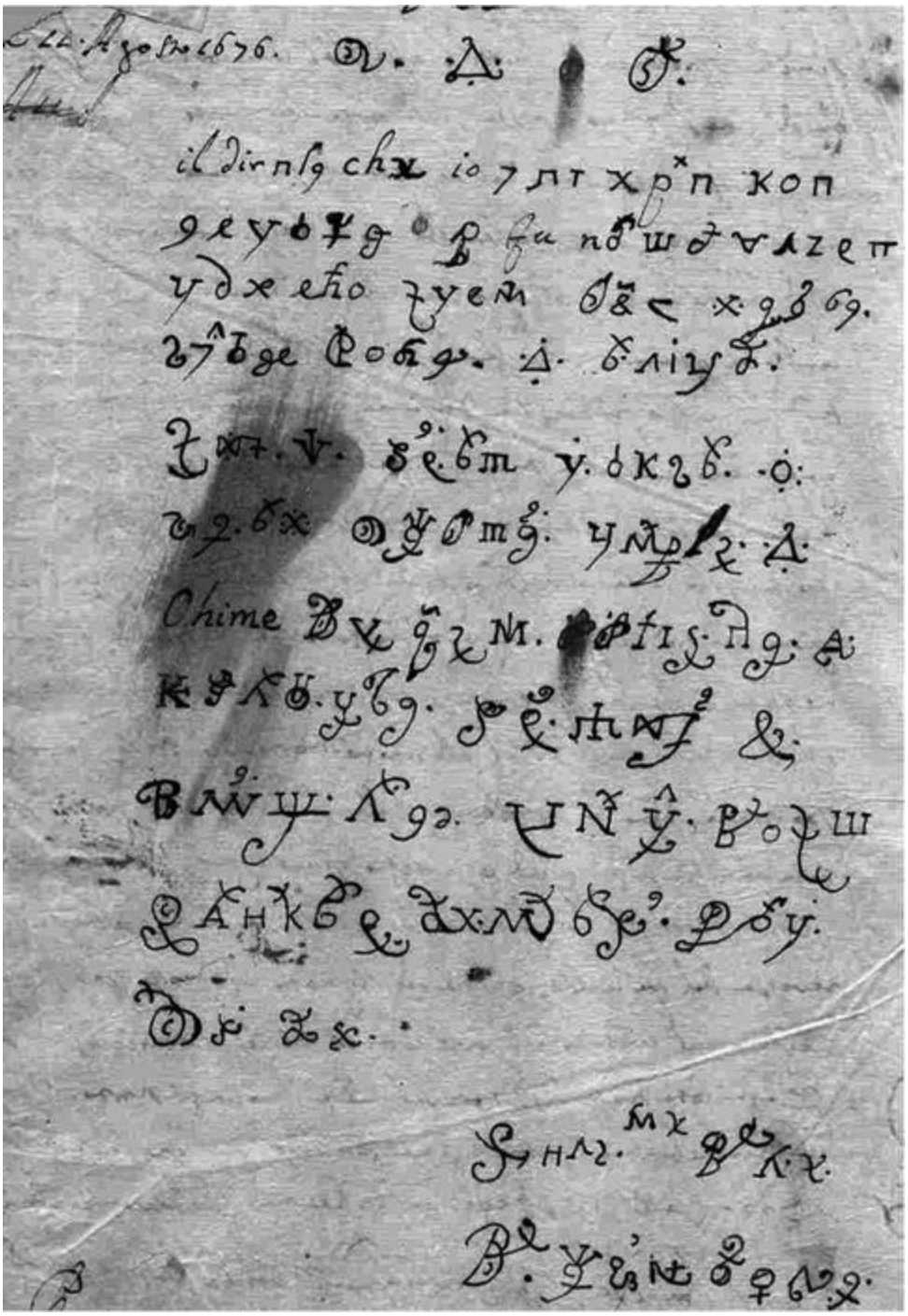
Blooma, polega na konstruktywnie rozumianym „błędnym odczytaniu", które twórczo koryguje wpływ tradycji literackiej. Dekonstrukcja dokonała zatem nadzwyczajnej nobilitacji lektury, zamykając ją jednak w lustrzanych labiryntach tekstów. Z powrotem w świat sprowadziły ją dopiero rozmaite nurty humanistyki zaangażowanej (krytyka feministyczna, *gender studies*, geopoetyka, *animal studies*, studia postkolonialne, studia postsekularne itd.), gdzie akt czytania związany został z konkretną praktyką (materialną, społeczną, duchową). Natomiast uniwersalny wymiar przyznają dziś lekturze tzw. badania kulturowe, obejmujące nie tylko literaturę, lecz także całe uniwersum symboliczne, które – jeśli nadal ma mieć znaczenie – musi być czytane. Powraca zatem pragnienie, by połączyć w całość lektora, czytelnika i lekturę.

Krystyna Koziołek

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (1997), *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa. | Barthes, R. (1999), *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa. | Bloom, H. (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków. | Burzyńska, A. (2000), *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacquesa Derridy*, „Pamiętnik Literacki", z. 1. | Głowiński, M. (1977), *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków. | Grajewski, W. (1980), *Nauka lektury według Rolanda Barthes'a, S/Z, czyli jak czytać*, w: idem, *Jak czytać utwory fabularne*, Warszawa. | Miller, J. H. (1987), *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York. | Koziołek, K. (2006), *Czytanie z innym. Etyka. Lektura. Dydaktyka*, Katowice. | Koziołek, K. (2017), *Czas lektury*. Katowice. | Lanson, G. (1903), *Programme d'études sur l'histoire de la vie provinciale en France*, „Revue d'histoire moderne et contemporaine", t. IV, Paris. | Long, E. (2012), *O społecznej naturze czytania*, „Teksty Drugie", nr 6. | Manguel, A. (2003), *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Warszawa. | Markowski, M. P. (2001), *Występek: eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa. | Nussbaum, M. (2002), *Czytać, aby żyć*, przeł. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2. | Szymborska, W. (1996), *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków. | Witkowski, L. (2007), *Wstęp do problemu fenomenologii czytania*, w: idem, *Między pedagogiką, filozofią i kulturą. Studia i szkice*, Warszawa.

LIST

„List" jako określenie pisemnej wypowiedzi nadawcy skierowanej do określonego adresata ma proweniencję słowiańską (czes., słow., ros., bułg. *list* czy ukr. *łyst*, pochodzące od psł. **listъ* i pie. **leik'-t-u-s* – oznaczającego najpierw: zieloną paszę dla bydła, potem ogólnie: zieleń, listowie, wreszcie: pojedynczy liść). W staropolszczyźnie w odniesieniu do pisma, listu, książki, umiejętności, nauki używano także formy liczby mnogiej od słowa „litera", nawiązując w ten sposób do łacińskiego *litterae*, z którego wywodzą się zresztą m.in. obcojęzyczne określenia listu (ang. *letter*, wł. *lettera*, franc. *lêttre*) oraz rodzina wyrazów należących do pola semantycznego rzeczownika „literatura" (wł. *belle lettere*, franc. *belles-lettres*, literatura piękna, beletrystyka). W języku polskim nie przyjęła się zlatynizowana nazwa, wywodząca się od „litery", stanowiącej przecież podstawowy budulec tekstu. Zwyciężyła forma przywołująca fizyczny kształt listu, adaptująca jego wtórne znaczenie (coś cienkiego, płaskiego, w kształcie liścia, a także – od XIV/XV w. – pismo, dokument). W następnych stuleciach „liść" obrasta kolejnymi znaczeniami, m.in.: kartka, książka, blaszka, i stabilizuje się w połączeniach międzywyrazowych („list zastawny", „list gończy", „list żelazny", „list otwarty"). Jeszcze w XVIII w. obydwa znaczenia „listu" (jako części rośliny i – wtórnie – korespondencji) używane były wymiennie, ale z czasem w języku polskim (lecz nie we wszystkich językach słowiańskich) doszło do ich zróżnicowania pod względem fonetycznym i fleksyjnym. Ślady wspólnej etymologii zawierają nadal ich formy deminutywne, o czym świadczy znamienny fleksyjny zaplot: „krótki liścik" i „mały listek"; stanowiące domenę kobiet teksty podporządkowane flirtowi wśród licznych przykładów odnotował Linde, cytując Bohomolca: „Czasem źle, że dama umie pisać, bo będzie pisywała listki tam, gdzie nie trzeba". Warto dodać, że funkcjonujący wówczas czasownik „liścić" oznaczał zarówno pokrywanie się drzew liśćmi, jak i pisanie listów.



Choć i inne języki odnotowują to samo skojarzenie z kartką (hiszp., portug. *carta*), to jednak ogólnosłowiańskie nawiązanie do formy organicznej ma znamienne konsekwencje – pozwala ujrzeć list jako gatunek ożywiony,

botaniczny, obdarzony swoistą biologią, zmieniający się w zgodzie z prawami natury. Jest więc list gatunkiem żywym, a nadto długowiecznym, którym posługiwali się już zapewne sumeryjscy wynalazcy pisma cztery tysiące lat temu.

Gatunek rozkwitł w starożytnej Grecji i w Rzymie za sprawą Arystotelesa, Platona, Cycerona, Cezara, a później Pawła z Tarsu, kontynuującego tradycję listów filozoficzno-moralnych. Norwid pisał: „Okoliczności matką tych narodzin stały się, […] ażeby zhołdowane prowincje od Bretanii do Aleksandrii egipskiej we spólni utrzymać – prefekturom nadać jedną moc – legionom rozrzuconym ster – a przy tym jeszcze z płcią piękną tam i owdzie utrzymać rozmowę – Kleopatrze nadobnej przesłać słowo z pobojowiska Partów – zaiste iż te właśnie geografijne warunki same nastręczyły listów wynalazek" (za: Sudolski). Również terminologia związana z listem ma starożytny rodowód: „epistolografia" (jako dział piśmiennictwa i sztuka pisania listów) ma greckie korzenie: *epistole* – 'list' i *gráphō* – 'piszę'. Podobnie termin „korespondencja" (łac. *correspondere* – 'odpowiadać'), ale już późniejsza „koperta" pochodzi z języka włoskiego, od czasownika *coprire* – 'zakrywać'. Inne języki odnotowują wyraźną dystynkcję między listami o charakterze użytkowym i artystycznym (ang. *letter/epistle*, niem. *Brief/Epistel*, fr. *lettre/êpitre*), język polski zaś różnicuje oba pojęcia, wprowadzając termin „list poetycki", przestarzała „epistoła" bowiem używana jest dziś raczej w charakterze żartobliwym (w odniesieniu do listu rozwlekłego, nudnego).

List jest bodaj najpopularniejszym gatunkiem piśmienniczym, który, wykształciwszy wiele rozmaitych odmian (list poetycki, apostolski, motywacyjny), towarzyszy ludziom niemal od zawsze i gromadzi największą rzeszę przedstawicieli gatunku – począwszy od czołowych realizacji (np. Horacy, Marie de Sévigné, Juliusz Słowacki), przez powieści epistolarne (Johann Wolfgang von Goethe: *Cierpienia młodego Wertera*, Jean-Jacques Rousseau: *Nowa Heloiza*, Kazimierz Brandys: *Wariacje pocztowe*), po listy prywatne i rozmaite urzędowe twory. List wybitny czy pospolity spośród innych wyróżnia zwykle indywidualizm autora. Już na przełomie IV i III w. p.n.e Ateńczyk Demetrios domagał się, by list miał także „wizerunek duszy" twórcy. Zbigniew Sudolski, znawca epistolografii romantycznej, dostrzega w tej myśli „najbardziej konstytutywny element gatunku" i zapowiedź zmian, które na przełomie XVIII i XIX w. ugruntują

pozycję listu nowożytnego, rozluźniającego uświetnione tradycją kompozycyjne i treściowe rygory, dopuszczającego wielość stylów i literackich konwencji.

Wyzwalając się z ograniczeń schematyzmu, który długo konserwowała instytucja listowników, przyporządkowujących określone tematy do wybranych typów epistolarnych, list z czasem stanie się podglebiem, na którym wyrosną nowe gatunki literackie (np. list z podróży czy felieton, którego nazwa notabene także pochodzi od łacińskiego słowa oznaczającego liść – *folium*). Początki szesnastowiecznych czasopism odnaleźć można w listach, które funkcjonowały jako nowinki, *Neue Zeitungen* (niem. *der Zeitung* i postać synonimiczna: *das Blatt* – 'listek', 'kartka', 'gazeta'). Wyimkami, które nie nawiązywały już do formy listu, raczono się towarzysko, wieści przesyłano dalej, a z czasem zaczęto je drukować, by wraz z nadejściem XVII stulecia nadać im kształt regularnie publikowanego periodyku. Skąd ta kariera? Najlepiej odpowiedzieć przykładem z Lindego: „List śmielszy niż język, list wszędzie ma przystęp".

List, który owocuje nowymi gatunkami, wchłania inne, ma – jak zauważa Stefania Skwarczyńska – naturę paradoksalną. Do istotnych opozycji, wskazanych przez wybitną badaczkę epistolografii, można by chyba dodać kolejną: list, który stał się żyznym podłożem dla innych gatunków, z czasem tracił własną tożsamość. Dzięki bujnemu rozwojowi nowych technik komunikacyjnych mógł zostać łatwo zastąpiony najpierw gazetą, potem telegramem, telefonem, a wreszcie uzyskał postać e-maila, SMS-a, postu na forum.

Zmierzch epoki listów kartkowych ma także konsekwencje badawcze. „Dukt pisma – notowała Skwarczyńska – pokrywając plastycznie powierzchnię materiału piśmienniczego", mógł być znaczącym obiektem badawczym, pozwalającym „ujawnić pewne cechy autora listu, jego aktualny stan psychiczny, poinformować o stosunku do adresata"; zdaniem badaczki równie istotne mogło być rozpatrywanie samego tworzywa listu: jego struktury i barw oraz kompozycji, rozpiętych między rygorami gatunku a inwencją twórczą autora. „Listy to – jak pisał niegdyś Aleksander Hercen – więcej niż wspomnienia: na nich zakrzepła krew zdarzeń, to przeszłość taka, jak była, zatrzymana i wiecznie żywa" (za: Sudolski). „Zimne" media, choć komunikacyjnie zdecydowanie sprawniejsze i dające nieograniczone możliwości reprodukcji każdego

tekstu, pozwalają rozmówcom poruszać się tylko w ograniczonych ramach, wykreślonych przez dostępne na klawiaturze znaki, nie angażują jednak bogatego ludzkiego *sensorium*. Pojawiają się wprawdzie nowe struktury epistolarne, które – choć ewoluują czasem w stronę bardziej wysublimowanej formy literackiej (np. powieść w e-mailach) – nie mają genologicznej kreatywności listu ani jego emocjonalnej, poruszającej wszystkie ludzkie zmysły intensywności.

101

Rejestr paradoksów wyodrębnionych przez Skwarczyńską można by jeszcze uzupełnić o kolejną sprzeczność: zainicjowany w XX w. rozkwit technik medialnych, który przyczynił się do zastąpienia listu innymi formami komunikacji, to jednocześnie dobry okres dla epistolografii:

wydawane są kolejne zbiory korespondencji (np. Borek, Olma, Starnawski), które stają się – jak pisze Anna Kałkowska – obok rozmowy i pamiętnika „najwyrazistszym i bezpośrednim dokumentem uzewnętrznionej językowo indywidualności autora, przekazującym jednocześnie konwencje epistolarne epoki, środowiska". Tymczasem tradycyjny list – niegdyś najpopularniejszy gatunek – staje się dziś, w dobie elektronicznych komunikatorów rzadkim okazem, co najwyżej osobliwą ozdobą zielnika, i niewiele ma już wspólnego z pełnym życia, owocującym organizmem. Zdaje się, że nadeszła jesień *ars epistolandi*...

Beata Nowacka

BIBLIOGRAFIA Borek, P., Olma, M. (red.) (2011), *Epistolografia w dawnej Rzeczpospolitej*, t. 1 i 2, Kraków. | Borek, P., Olma, M. (red.) (2013), *Epistolografia w dawnej Rzeczpospolitej*, t. 3 i 4, Kraków. | Czermińska, M. (1975), *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty", nr 4/22. | Kałkowska, A. (1982), *Struktura składniowa listu*, Wrocław. | Kipling, R. (1969), *W jaki sposób został napisany pierwszy list?*, przeł. M. Krzeczowska, Warszawa. | Skwarczyńska, S. (1975), *Wokół teorii listu (Paradoksy)*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa. | Starnawski, J. (2013), *Z zagadnień edytorstwa listów*, w: *Epistolografia w dawnej Rzeczpospolitej*, red. P. Borek, M. Olma, t. 3, Kraków. | Sudolski, Z. (1997), *Polski list romantyczny*, Kraków. | Sztachelska, J. (red.) (2000), *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, Białystok. | Trzynadlowski, J. (1977), *List i pamiętnik*, w: idem, *Małe formy literackie*, Wrocław.

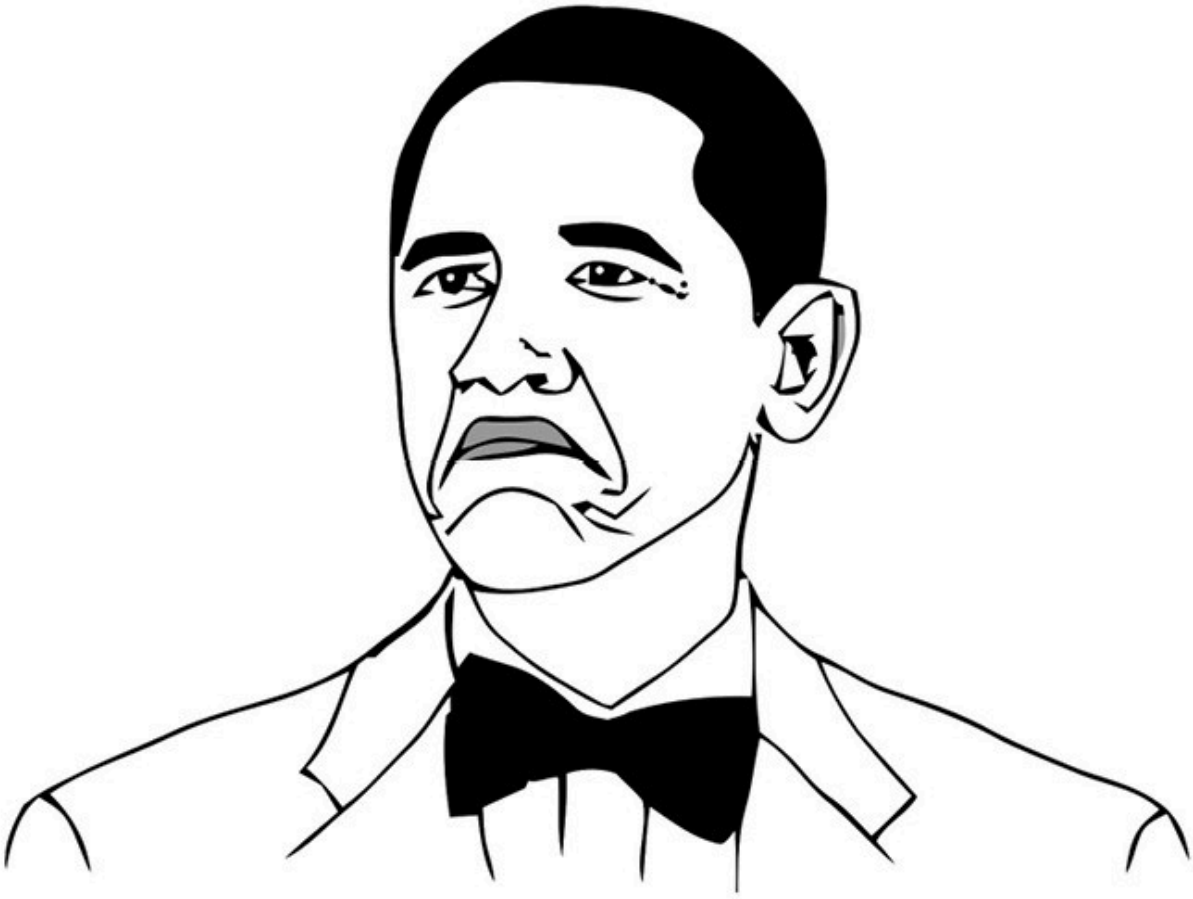
LITOTA

Litota to czysta skromność. Greckie słowo λιτότης (*litotes*) oznacza prostotę i niewykwintność. Litota ma dwa synonimy: pierwszy, stosowany w genetyce, też jest pochodzenia greckiego – μείωσις (*meíōsis*) ‘zmniejszenie’; drugi, używany w języku prawniczym, ma źródło w łacinie – *extenuatio* (‘osłabienie’, ‘obniżka’, ‘przedstawienie rzeczy w mowie w sposób zmniejszający’). Minimalizacja, która wypływa z etymologii, wydaje się kluczowa dla zrozumienia tego terminu. Litota jednak – mimo etymologicznego łudzenia swą prostotą – przysparza sporo kłopotów. Granice między nią a innymi terminami są rozmyte i podobnie jak w wypadku hiperboli, trudno zdecydować, czy zaliczyć ją do tropów, czy do figur retorycznych. Niekiedy pojawiają się propozycje, by niczym w teorii korpuskularno-falowej światła potraktować ją jednocześnie jako jedno i drugie.

Według Aleksandry Okopień-Sławińskiej litota to „zastąpienie jakiegoś określenia odpowiadającym mu zaprzeczonym określeniem antonimicznym” (STL). I tak na przykład będący litotą epitet „niegłupi” oznacza mądry, „niezły” zaś – dobry, a nawet znakomity. W Księdze Izajasza czytamy: „słowo, które wychodzi z ust moich, nie wraca do Mnie bezowocne, zanim wpierw nie dokona tego, co chciałem i nie spełni pomyślnie swego posłannictwa” (Iz 55,11), a w Księdze Jeremiasza: „Pomnożę ich, i nie zmaleje ich liczba, przysporzę im chwały, by nimi nikt nie pogardzał” (Jer 30, 19). Tak rozumiana litota bywa stosowana w mowie potocznej, np. „trochę przesadził” (bardzo przesadził), czy w sprawozdaniach sportowych: „delikatnie potraktował przeciwnika” (potraktował go dość brutalnie).

Po drugie, litota to „przeciwieństwo hiperboli; minimalizujące wyobrażenie jakiegoś zjawiska, neutralizacja wyrazistości przedstawienia, zamierzona skromność oratorska” (STL). Z toposem skromności spotkamy się np. u Galla Anonima, nazywającego własną kronikę „dziełkiem”. Średniowieczny mistrz litoty starannie pielęgnował swój wizerunek: „Aby więc uniknąć wrażenia, że ja, mało znaczny człowiek, puszę się ponad swoją skromną miarę, postanowiłem na czele tej książeczki umieścić nie swoje, lecz wasze imiona. Chwałę przeto i zaszczyt płynący z tego dzieła przypiszemy książętom tej ziemi, naszą zaś pracę i nagrodę za nią

z zaufaniem powierzymy waszemu sądowi i rozwadze". Respekt dla feudalnej hierarchii, jak też praktykowanie chrześcijańskiej cnoty pokory, w zgodzie z ewangelicznym pouczeniem, by zajmować ostatnie miejsce przy stole, wszak „kto się wywyższa, będzie poniżony" (Łk 14, 11). Ten system wartości wyrażały potem staropolskie sformułowania „sługa i podnóżek", „nie wart bym", „nie jestem godzien", a także czasownik „ubliżać" (czyli nieobyczajnie skracać dystans), pokazujący, że litota stała na straży normy społecznej i kulturowej („trzeba znać Pańskie i swoje miejsce"). Nie zawsze jednak idzie o skromność i umiar, bo litota wyraża też głębokie oddanie i uwielbienie, szczególnie w dyskursie religijnym (mistycznym) i erotycznym. W powieści *Ogniem i mieczem* Skrzetuski zwraca się do ukochanej: „nie godzi mi się dziękczynnego żołdu z ust imć panny przyjmować", „na taki wielki fawor zarobić długą i mizerną służbą pragnę i o to tylko proszę, abyś mnie imć panna przyjąć na ową służbę raczyła", „Ledwiem cię ujrzał, jużem o sobie zgoła zapomniał i widzę, że wolnemu dotąd żołnierzowi chyba w niewolnika zmienić się przyjdzie". Litota podkreśla tutaj miłosne „poddaństwo", co tym większe robi wrażenie, kiedy dotyczy bohaterów Sienkiewiczowskich. To uniżenie zawsze ma retoryczną moc, zarówno w średniowieczu, jak dziś: wielce uczony mnich pisze „dziełko" i „książeczkę", a nowoczesny autor poetyckich traktatów (Urszula Kozioł) układa ledwie „traktacik".



102

Drugi sposób ujęcia problemu litoty wzbudza jednak kontrowersje. Jerzy Ziomek zwraca uwagę, że w zgodzie z klasyczną retoryką przeciwieństwem hiperboli nie jest litota, lecz eufemizm. Najczęściej wskazuje się, że eufemizm osłabia wyłącznie cechy negatywne, natomiast litota – pozytywne i neutralne. Lingwiści nazywają ją „zaprzeczeniem przeciwieństwa" i rozpatrują jako utarty sposób eufemizowania. Tę praktykę językową ilustruje modelowy przykład: „nie stronić od +

określenie zachowania negatywnego"; „nieco mniej + przymiotnik wartościujący pozytywnie"; „to nie jest + forma superlatywna"; „nie cieszyć się + określenie pozytywne"; „nie mam przekonania, że + opis zjawiska pozytywnego"; „ktoś/coś nie jest (zbyt) + określenie o charakterze pozytywnym".

Meandrycznie przebiega także granica między litotą a ironią. Z pewnością są one skorelowane, co widać w zdaniu: „Słońce to dziś raczej nie świeci", wypowiedziane przez mokrą od deszczu osobę. Nic dziwnego, że litotę uznaje się za odmianę ironii.

Dwubiegunowe ukierunkowanie litoty (nie tylko łagodzącej wady, lecz także redukującej zalety) sprawia, że „powiedzenie za mało" jest środkiem artystycznym wykorzystywanym do rozmaitych celów. Sprzyja grotesce i czarnemu humorowi, wywołując efekty ośmieszenia i karykatury (jak w Teatrze Czystej Formy Witkacego). Wszak *extenuere* oznacza zubożać, poniżać w mowie, a *extenuatus* – drobny, słaby, *extenuatio* zaś to ubytek. *Extenuatio* potrafi maskować niedoskonałości, sprawdza się zatem w idealizacji przedmiotu. Dobroduszna litota ma zdolność umniejszenia bolesności ironii, ale szczególnie litościwa bywa litota Wisławy Szymborskiej. Może to podstawowa zasada jej poezji? Działa jak plaster, jest bowiem wyrazem łagodności („Sto pociech, bądź co bądź / Niebożę. Istny człowiek"). Czasem zmniejsza również lęk (*O śmierci bez przesady*) oraz ciężar i łagodzi kontur rutynowo opisywanych zjawisk (*Może to wszystko*, *Komedyjki*). Niekiedy litota, ukrywając, odsłania. Poprzez negację bowiem zostaje wzmocniona siła wyrazu tego, co negowane (*W banalnych rymach*). Na ten aspekt zwraca uwagę Kamila Paprocka: „narracje litotyczne", czyli narracje znikome, jeszcze mniejsze niż Lyotardowskie „małe narracje", których autorzy umniejszają samych siebie i pragną, żeby opowiadane historie nie były usłyszane, paradoksalnie potrafią nadzwyczaj skutecznie skupić uwagę odbiorców. To z kolei jeden z aspektów szeroko pojętej refleksji „mikrologicznej" (jak w mikrologicznej metodzie Aleksandra Nawareckiego), kwestionującej oczywistość hierarchicznej opozycji: małe–wielkie.

Litota, podobnie jak pozostałe figury i tropy, coraz częściej ulega emancypacji i globalizacji. Nie tylko odnosi się ją do innych kodów artystycznych (litota wizualna), lecz także do relacji pozasłownych (psychoanalityczne ujęcie wyparcia). Przemysław Czapliński sięga po nią

w badaniach nad życiem literackim. Traktuje ją jako figurę złej (zbyt słabej) obecności medialnej autorów dzieł wysokoartystycznych – to „paradoksalna forma istnienia w nieistnieniu". Litota dostarcza więc niemało paradoksów („niemało" to litota właśnie).

Ewelina Suszek

BIBLIOGRAFIA Bańko, M. (2006), *Polszczyzna na co dzień*, Warszawa. | Bocheński, T. (2005), *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków. | Chrzanowska-Kluczewska, E. (2013), *Much More than Metaphor: Master Tropes of Artistic Language and Imagination*, Frankfurt am Main. | Czapliński, P. (2002), *„Cóż po poecie w czas medialny"*, w: idem, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków. | Dąbrowska, A., Pasieka, M. (2008), *Czasem trzeba owijać w bawełnę. Eufemizmy w materiałach dydaktycznych dla cudzoziemców*, „Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców", nr 16. | Gall Anonim (2003), *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, Wrocław. | Legeżyńska, A. (1996), *Wisława Szymborska*, Poznań. | Nawarecki, A. (2005), *Czarna mikrologia*, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice. | Paprocka, K. (2015), *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie pracy Teatru Węgajty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Litteraria Historica", nr 2. | Sienkiewicz, H. (2000), *Ogniem i mieczem*, Warszawa. | Szymborska, W. (2012), *Wiersze wybrane*, Kraków. | Ziomek, J. (1986), *O współczesności retoryki*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław.

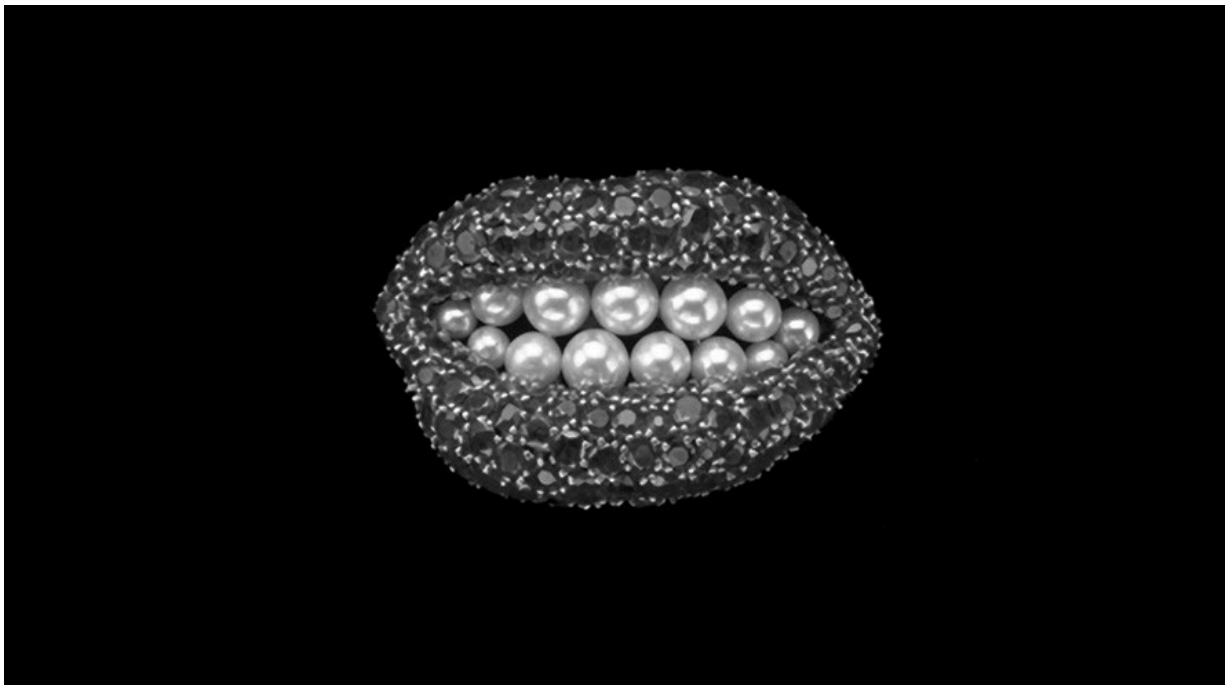
M

METAFORA

Jedno z najważniejszych pojęć literaturoznawczych i filozoficznych spotkać możemy we współczesnej Grecji, zapisane na plandekach samochodów ciężarowych. Ten fakt w osłupienie wprowadził Paula Ricoeura, który w 1974 r. w Grecji spędzał zasłużone wakacje po napisaniu książki poświęconej właśnie metaforze: *La métaphor vive* (*Metafora żywa*). Zakrawa na swoisty paradoks, że starogrecka μεταφορά (*metaphorá*), pochodząca od czasownika μεταφέρω (*metaphérō*), dosłownie: przenoszę, μετα (*meta*) – poprzez, φέρω (*phérō*) – niosę, nie zmieniła swojego najbardziej pospolitego znaczenia przez ponad dwa tysiące lat, jednocześnie będąc przedmiotem niezliczonych sporów o jej rozumienie w teorii literatury i w filozofii. W rzeczy samej metafora polega na przeniesieniu, przeprowadzce sensu z jednego pojęcia na inne, tak jak zdefiniował to Arystoteles w *Poetyce*: „Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii".

Największych zmian w rozumieniu pojęcia metafory od czasów Arystotelesa dokonały trzy formacje dwudziestowiecznej filozofii: dekonstrukcja, hermeneutyka oraz kognitywistyka. Te trzy przełomy nie byłyby jednak możliwe bez solidnej podstawy, którą w XX w., opierając się na badaniach językoznawców (Charlesa Peirce'a, Ferdinanda de Saussure'a, Edwarda Sapira i Benjamina Lee Whorfa oraz innych), zbudował strukturalizm. Jedną z najciekawszych prac poświęconych metaforze na tym gruncie jest interdyscyplinarny artykuł Romana Jakobsona *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych* (1956), w którym dwa typy afazji: emisywną i receptywną, opisane w badaniach Henry'ego Heada, Kurta Goldsteina i Hughlingsa Jacksona, Jakobson przedstawia jako przykłady zakłóceń leksykalnych powiązanych z dwoma podstawowymi aspektami języka: z selekcją i substytucją (czyli podstawą

metafory) oraz kombinacją i włączaniem znaków do kontekstu (czyli podstawą metonimii). Strukturalista, opisując w ten sposób afazję, pokazuje, że metafora i metonimia to dwa podstawowe i nieredukowalne aspekty języka, stojące u podstaw ludzkiego funkcjonowania i komunikacji. Strukturalizm w swoim projekcie przyjmuje zatem, że metafora jako zamierzone przeniesienie znaczenia nie jest jedynie chwytem retorycznym czy poetyckim, ale tkwi w samym sercu kompetencji językowej. Jakobson zwraca także uwagę na rolę metafory w malarstwie i w filmie, nie ograniczając jej wyłącznie do literatury. Te istotne odkrycia stanowią ważny kontekst dla rozwijających się w XX w. nowych koncepcji metafory, opartych na krytyce strukturalizmu. Jednocześnie należy zaznaczyć, że ponowoczesne przełomy w myśleniu o metaforze nie tyle zrywają z wcześniejszą tradycją tłumaczenia tego pojęcia na gruncie poetyki i retoryki, ile stanowią pierwsze tak szeroko zakrojone historyczne opracowania problemu metafory (Jacques Derrida, Paul Ricoeur) nie jako środka stylistycznego, ale podstawowego mechanizmu rozumienia (George Lakoff i Mark Johnson). XX w. stał się czasem podsumowań i rozliczeń ponad dwóch tysięcy lat myślenia o metaforze, stąd też wynikła potrzeba napisania bibliografii metaforologicznej, która w 1971 r. doczekała się realizacji w postaci najdokładniejszego opracowania bibliograficznego poświęconego zaledwie jednemu pojęciu (Schibles). Aby zrozumieć wagę przełomu ponowoczesnego w metaforologii, wystarczy sobie uzmysłowić, że publikacje od 1971 do 1990 wymagały już dwóch równie obszernych opracowań (van Noppen 1985; 1990) oraz wydawanego ciągle czasopisma („Metaphor and Symbolic Activity", wyd. 1986–1996; „Metaphor and Symbol", wyd. od 1997). Przez zaledwie dwadzieścia lat zgromadzono zatem dwa razy więcej tekstów poświęconych metaforze niż przez dwadzieścia wieków.



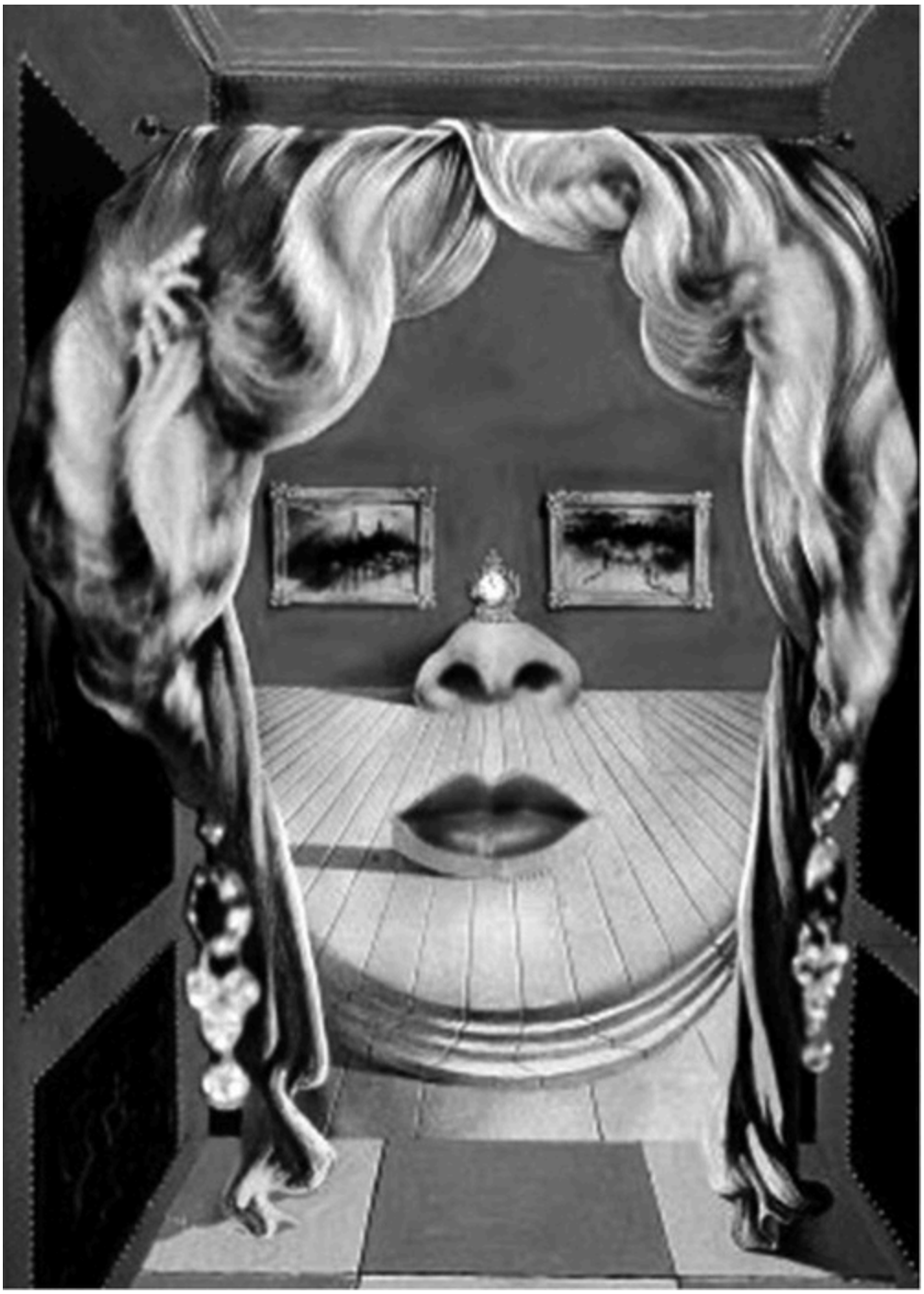
103

Pierwszy przełom w historii dwudziestowiecznej myśli ponowoczesnej zaznacza tekst Jacques'a Derridy z 1971 r., zatytułowany *Biała mitologia*. Derrida, odwołując się do fragmentów *Ogrodu Epikura* Anatola France'a, pokazuje zacieranie metafor w dyskursie filozoficznym, w którym odbywa się ono dwustopniowo: najpierw zaciera się pierwsze przemieszczenie właściwe metaforze, a następnie metaforę wprowadza się jako pojęcie do języka filozofii. Derrida stawia pytania o ekonomiczne aspekty języka, jakim mówi się o metaforze, o takie terminy, jak użycie, zużycie, zysk, strata etc., oraz odpowiadające im w przestrzeni językoznawstwa takie pojęcia, jak erozja, utrata znaczenia, wyczerpywanie sensu pierwotnego. Rozważania francuskiego filozofa krążą wokół metafory jako zagadnienia teorii wartości, a nie tylko teorii znaczenia, dlatego też przywołuje on tych, którzy pisali o metaforze jako oszczędności: Cycerona, Kwintyliana, Condillaca, Hegla, Freuda, Bretona, Vendryesa, Jarry'ego (do tego łańcucha z powodzeniem można też dopisać Peipera). Najbardziej istotne są dla Derridy cytaty z Nietzschego – o prawdzie jako ruchliwej armii metafor – oraz z Hegla – o utracie przez metaforę pierwotnego znaczenia na rzecz znaczenia abstrakcyjnego czy duchowego (Derrida, 1986). Odwołując się do

Hegla, pokazuje Derrida działanie mechanizmu zniesienia (*Aufhebung*) w procesie zacierania metafor i ich przemiany z żywych w martwe. Autor *Marginesów filozofii* postuluje utworzenie metaforologii, która zarówno z wnętrza języka filozoficznego, jak i spoza niego badałaby metaforyczne własności filozofemów – czyli pojęć filozoficznych. Derrida w swojej refleksji przywołuje także koncepcję metafory-katachrezy Pierre'a Fontaniera, która polega na tym, że na prawach suplementu, gwałtem (rozszerzając swój zakres znaczeniowy) wydobywa na jaw idee niemające w języku swoich znaków, to, co wybrakowane i wymagające dopełnienia (katachrezą jest np. światło rozumu czy heliotrop).

Cztery lata po rozpoczęciu przez Derridę historycznego dialogu z filozofemami jako pojęciami metaforycznymi, w 1975 r., Paul Ricoeur rozpoczyna swoją książkę o metaforze pytaniem o status tego pojęcia w świetle martwej nauki, jaką jest retoryka. Zwraca przy tym uwagę na potępienie metafory jako jednej ze sztuczek retoryki, którą Platon stawiał na równi z sofistyką, ponieważ jej celem nie było mówienie prawdy, lecz jedynie skuteczne przekonywanie do własnych racji. Z drugiej strony przedstawia on dzieło Arystotelesa jako próbę podporządkowania retoryki filozofii dążącej do prawdy, za sprawą logiki, dzięki której retoryka staje się nauką mówiącą o tym co właściwe (przeciwko sofistyce i erystyce). Ricoeur pokazuje, że metafora ma jedną strukturę, wspólną poetyce i retoryce (przeprowadzka znaczeń), ale w każdej z nich pełni inną funkcję. W poetyce służy mówieniu prawdy poprzez fikcję, *mimesis* i oczyszczenie – *katharsis*, natomiast w retoryce jej funkcja polega na mówieniu tego, co właściwe, poprzez logiczne dowodzenie. Ricoeur pokazuje, że traktowanie metafory jako zbędnego ozdobnika ugruntowane było w tym punkcie definicji Arystotelesa, w którym charakteryzuje się ją poprzez pojęcie analogii. Francuski filozof stawia trzy hipotezy badawcze: 1) Metafora jest fenomenem dyskursywnym, co oznacza, że aby zmienić znaczenie jednego pojęcia, musi ona naruszyć całą sieć znaczeń, dokonując transgresji zwyczajowego użycia słów. To prowadzi do twierdzenia, że właściwym poziomem, na którym realizuje się działanie metafory, jest zdanie. 2) Metafora polega na rozbiciu istniejącego uprzednio porządku logicznego, dzięki czemu wytwarza nowe znaczenie, stając się źródłem innowacji semantycznej. Ricoeur twierdzi, że dzięki metaforze możliwe jest opisanie doświadczeń wymykających się dotychczasowym pojęciom, ponieważ

dokonuje ona przepisania rzeczywistości – stąd mowa o metaforze żywej. 3) Metafora nie tworzy nowego porządku logicznego, lecz jedynie wprowadza szczeliny w istniejący porządek pojęciowy. Pod tym względem Ricoeur zgadza się z tezą Hansa-Georga Gadamera, że metafora stoi u źródła wszelkiego logicznego myślenia i klasyfikacji.



104

Najnowsze i jednocześnie najbardziej rewolucyjne rozumienie metafory zaproponowane zostało w 1980 r. w ramach sprzeciwu wobec gramatyki generatywnej Noama Chomskiego. Twórcami ujęcia kognitywnego są

George Lakoff i Mark Johnson, którzy wychodząc z założenia, że metafory „tkwią w systemie pojęć człowieka", poświęcili swoje rozważania badaniu funkcjonowania pojęć metaforycznych, rozumianych jako pojęcia systematyczne, tworzące układ oparty na subkategoryzacji. Wymieniają oni trzy podstawy metafor: fizyczną, kulturową i doświadczeniową, przy czym już na samym początku pokazują, że nadrzędną kwestią będzie w tej triadzie doświadczenie, które jest zarazem fizyczne i kulturowe. Metafory, według nich, to pojęcia wyłaniające się, to znaczy takie, które pozwalają człowiekowi konceptualizować w bardziej wyrazisty sposób jego uczucia, stany psychiczne, doświadczenia percepcyjno-motoryczne. W językoznawstwie kognitywnym metafory dzieli się na trzy podstawowe grupy: strukturalne (jedno pojęcie nadaje strukturę metaforyczną innemu pojęciu), orientacyjne (określony system pojęć nadaje strukturę metaforyczną innemu systemowi pojęć) oraz ontologiczne (struktura metaforyczna służy kwantyfikacji i desygnacji, pomaga w zrozumieniu wydarzeń, stanów, czynności i działań). Kognitywiści skupiają się na kwestii doświadczenia, dlatego ich słynna praca nosi tytuł *Metafory w naszym życiu*, co w dokładnym przekładzie oznacza: Metafory, przy pomocy których żyjemy. Nic zatem dziwnego, że zrozumienie definiują jako najbardziej podstawową funkcję metafory: „Metafora to, zasadniczo, pojmowanie jednej rzeczy w terminach innej, a jej podstawową funkcją jest zrozumienie". W ten sposób Lakoff i Johnson kreślą podstawy teorii metafory opartej na pojęciu *gestalt*, które pojmują jako sposób organizowania doświadczeń w wielowymiarowe całości o określonej strukturze. W ich rozważaniach widać wpływ przywołanej na wstępie *La métaphore vive* Ricoeura. Pokazują bowiem, że metafory „żywe" kształtują nasze codzienne doświadczenia życiowe, nadają strukturę naszym myślom i naszym czynom, podczas gdy metafory „martwe" pozostają odosobnione, nie wchodzą w związki z innymi metaforami, nie odgrywają żadnej roli w naszym systemie pojęciowym ani nie organizują naszego życia.

Michał Kłosiński

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (2001), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. IV, Warszawa. | De Man, P. (1993), *Epistemologia metafory*, przeł. M. B. Fedewicz, „Nowa

Krytyka", nr 3. | Derrida, J. (1986), *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki", z. 2. | Derrida, J. (2002), *Metafora w tekście filozoficznym*, w: idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa. | Dobrzyńska, T. (1984), *Metafora*, Wrocław–Warszawa. | Donoghue, D. (2014), *Metaphor*, London. | Głowiński, M., Okopień-Sławińska, A. (red.) (1983), *Studia o metaforze II*, Wrocław–Warszawa. | Jakobson, R. (1989), *W poszukiwaniu istoty języka*, t. I–II, przeł. S. Amsterdamski, M. R. Mayenowa, A. Tanalska i in., Warszawa. | Jakobson, R., Halle, M. (1964), *Podstawy języka*, przeł. L. Zawadowski, Wrocław–Warszawa. | Lakoff, G., Johnson, M. (1988), *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa. | Noppen, J.-P. van (red.) (1985), *Metaphor. A bibliography of post-1970 publications*, Philadelphia/Amsterdam. | Noppen, J.-P. van (red.) (1990), *Metaphor II. A classified bibliography of publications 1985 to 1990*, Philadelphia/Amsterdam. | Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris. | Ricoeur, P. (1989), *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, w: idem, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa. | Schibles, W. A. (1971), *Metaphor: an annotated bibliography and history*, Whitewater. | Wilkoń, A. (1991), *Metafora i argumenty*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego. Prace Językoznawcze", nr 19.

METONIMIA

W drugiej połowie XX w. liczba badaczy metafory rosła tak gwałtownie, że w 2039 r. – wedle obliczeń Jerzego Ziomka (1984) – powinna się zrównać z prognozowaną liczbą mieszkańców planety. Metafora tworzy więc materiał idealny dla wyobraźni, co szczególnie dobrze widać w polszczyźnie, gdzie występując w roli przenośni, ma za zadanie przenosić bądź transcendować treści w inne miejsce, poza sferę wzroku, w krainę marzenia. Język polski, kosztem dowartościowania metafory, metonimii przypisuje rolę środka o węższym, a czasem nawet negatywnym znaczeniu; „zamiennia" bowiem nie zachowuje integralności znaczenia, ale zamieniając je, a nawet podmieniając i rozmieniając na drobne, wskazane znaczenie rozprasza, niszczy bądź zaprzepaszcza, co bywa niekiedy kojarzone ze stereotypowym wyobrażeniem o twórczości kobiet (Dybel). Podstaw takiego myślenia można szukać w pismach Zygmunta Freuda czy Julii Kristevej, gdzie eksponuje się różnice między metaforą i metonimią. Przenośnia wiąże się z logiką męską, opartą na stłumieniu, metonimia zaś odnosi się do opartej na przesadzie i redundancji logiki kobiet. Zarówno metafora, jak i metonimia istnieją wskutek negowania bądź tłumienia figury przeciwstawnej. Konflikt między nimi określa odwieczną rywalizację kobiet i mężczyzn, na której opiera się świat i z której pochodzi życie. Roman Jakobson, tłumacząc sytuację pogardzanej i niesprawiedliwie pomijanej w badaniach metonimii, jako główną przyczynę podał trudności w jej interpretacji. Metaforę wystarczy badać za pomocą homogenicznego języka. Metonimia wymaga badań bardziej złożonych. Jej naturalnym środowiskiem pozostaje proza, w przeciwieństwie do poetyckiego królestwa metafory (Jakobson). W bojach o metonimię, które mają postać potyczek bądź łamigłówek rozwiązywanych w przerwach między intensywnymi badaniami metafory, osobne miejsce zajmują wywody Heinricha Lausberga, który opisując miejsce metonimii w myśli klasyków, dał podstawy do zbudowania jej nowoczesnego profilu.

W ujęciu autora *Retoryki literackiej* metonimia zdaje się istnieć w dwu wykluczających się znaczeniach. Pierwsze bierze się z konieczności omijania obyczajowego tabu i należy do języka ludzi wykształconych, którzy stosunek seksualny zwykli nazywać Wenerą. Drugie znaczenie

metonimii pochodzi z przywiązania starożytnych do używania skrótów myślowych i nadawania długim formułom językowym postaci wyrażeń krótszych, a zatem ma związek z czymś, co moglibyśmy nazwać wygodą, poniekąd obcą użytkownikom pierwszego typu metonimii. Można więc było mówić o Marsie, a nie o wojnie, o Dionizosie, a nie o winie, i o Cererze zamiast o plonach. W obu wypadkach widać językową i codzienną naturę metonimii, którą niektórzy, zapewne przez omyłkę, przypisywali jej wtórności i konserwatyzmowi.

Językoznawcze badania Lakoffa nad metonimią stanowią milowy krok w zrozumieniu znaczenia tego tropu. Określając metonimię jako jedną z podstawowych cech poznania, Lakoff podał przykład „kanapki z szynką", mając na myśli nie popularną przekąskę, lecz stałego klienta baru, będącego przedmiotem kpin barmanek. Wiele mówiące o ich myśleniu określenie, podobnie jak inny metonimiczny zwrot, przypomniany w *Metaforach w naszym życiu*, „No, ruszże tyłek" – to przykład tropu, dla którego podstawowym źródłem jest doświadczenie użytkownika języka. To ono sprawia, że metonimie są często jaśniejsze od metafor, ponieważ w odróżnieniu od sztucznych połączeń metaforycznych, tworzą prawdziwe skojarzenia.

Potoczne doświadczenie to obszar, z którego początek biorą stereotypy. O bardziej skomplikowanych metonimiach myślowych pisze Lakoff w pracy *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, nazywając je modelami metonimicznymi. Jako przykład takiego modelu podaje wyrażenie „gospodyni domowa", które w znaczeniu kategorii podrzędnej zastępuje bądź umożliwia w krótkim czasie zrozumienie jej nadrzędnego znaczenia, odnoszącego się do słowa „matka". Widać w tym typie metonimii zależność od klasycznych ujęć tropu, w których wykorzystywano jego zdolność do szybkiego, choć niekoniecznie dokładnego komunikowania zakładanych treści.

Dla porównania można spojrzeć na dwa inne modele metonimiczne: „niezamężną matkę" i „tatusia". Pierwszy z nich definiuje się w relacji do modelu narodzin. Według stereotypu matką może być tylko matka biologiczna, a nie adopcyjna, zastępcza czy matka dawczyni. Natomiast „niezamężna matka" to metonimia niechęci takiej matki do sformalizowanego związku z ojcem dziecka, czego efektem muszą być jej kłopoty finansowe. W dużo lepszej sytuacji pozostaje „tatuś". Tej

metonimii nie definiuje się w stosunku do modelu narodzin, ale wychowania. Dlatego „niezamężną matkę" można zapytać o to, kto jest ojcem dziecka, lecz nie o to, kto jest jego tatusiem.
Rozwiązanie konfliktu pomiędzy metonimią i metaforą zaproponował David Lodge, dostrzegając w obu figurach istotne możliwości w tworzeniu dyskursu modernistycznego, a zarazem dwa różne modele lektury. Lektura metonimiczna – oparta, analogicznie jak sama figura, na syntagmie, przyległości, kombinacji, zaburzonym podobieństwie, przeplataniu, podobna także do filmu i stosowanego w nim zbliżenia, do kubizmu, prozy, epiki i realizmu – ma za zadanie uchwycić najbardziej ogólną ideę dzieła, pozostającą w stosunku *pars pro toto* do jej metaforycznej wymowy. Jako przykłady znanych metonimii Lodge wskazał *Ulissesa* Jamesa Joyce'a z monologiem Molly Bloom oraz poezję Philipa Larkina.
Wielka rehabilitacja metonimii dokonała się jednak za sprawą wydarzenia, w którego wyrażalność zwątpili w pewnym momencie prawie wszyscy pisarze, literaturoznawcy, myśliciele i historycy – Holokaustu. Jeden z najbardziej wstrząsających jej przykładów można znaleźć w *Dzienniku 1939–1945* Zofii Nałkowskiej: „Bo oto słychać i oto widać". Zaimkowe zdanie, powtórzone w całości w *Kobiecie cmentarnej*, wskazuje na to, co „u tamtych się dzieje"; jest wybiórczą, „kadrową" obserwacją widoku, którego w całości niepodobna oglądać – warszawskiego getta w płomieniach.
Awans metonimii wynikał z cech, które wcześniej uważano za wady: nieautonomiczności, konwencjonalności, przewidywalności i realizmu. *Aptum*, o jakim pisał Lausberg, teraz można było zastąpić długo poszukiwaną przez pisarzy Zagłady stosownością. Jako pierwszy na zalety metonimii zwrócił uwagę Frank Ankersmit, przypominając, że idealnie odpowiada ona „wskazującemu" charakterowi dyskursu pamięci (metonimia otacza pamięć, ale nigdy nie próbuje jej przeniknąć). A przez to zdaje się również najlepiej opisywać zaproponowaną przez Jonathana Webbera definicję Holokaustu jako *tel olam*, biblijnego miejsca, które na zawsze powinno być wymazane z map świata (za: Ankersmit). Doceniając metonimię wraz z jej bliskością wobec doświadczeń i szacunkiem dla rzeczy, Ankersmit przypomniał także spór, jaki od stuleci wiodą zwolennicy metafory z garstką apologetów metonimii. Królewska metafora jednak została już dawno skreślona z listy środków, za których

pomocą starano się być jak najbliżej prawdy Zagłady. Doskonale oddawał ją za to ten rodzaj metonimii, który Lakoff opatrzył epitetem „symboliczna", mając na myśli zmiany znaczenia usankcjonowane religijnie i kulturowo, jak gołąb – Duch Święty. Przykładem takiej metonimii mogą być popioły. Od bardzo konkretnego zapisu z *Losu utraconego* Imre Kertésza, który dopiero co przekroczywszy próg KL Auschwitz-Birkenau, łączy je z pracą jakiejś fabryki, przez popioły, które dostaną się wszędzie, i do mleka matki, i do głębin ziemi, z *Modlitwy za Katerinę Horowicową* Arnošta Lustiga, po *Osmalonych* (dymem i popiołami) Irit Amiel. Zwycięstwo metonimii wydaje się zatem polegać na jednoczesnym realizmie i symbolizmie; na powtarzaniu rzeczywistości i wytwarzaniu zapadających w pamięć obrazów (Rosenfeld). Wiąże się ono również z jedynym materialnym dziedzictwem, jakie pozostało ludziom po Zagładzie – z rzeczami. Stosy butów, okularów i zdjęć eksponowanych w muzeach nie tylko zastępują całość życia, lecz także odsyłają ku ich martwym właścicielom, tworząc własne narracje. Zbiorowisko pozostałości po Zagładzie tworzy „wielką przedmiotową metonimię wprawioną w ruch przez machinę wojny i masowej śmierci, trzeba jedynie podjąć wysiłek zbliżenia się do nich, odczytania ich metonimicznych przegrupowań i postawienia pytania o ich szersze znaczenie" (Shallcross). Wehikuł między dawnymi a nowymi czasy – to, zdaje się nowa, smutna rola wielu współczesnych metonimii.

Marta Tomczok

BIBLIOGRAFIA Ankersmit, F. (2004), *Narracja, reprezentacja, doświadczenie, Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków. | Dybel, P. (2006), *Zagadka „drugiej płci". Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Kraków. | Jakobson, R. (1989), *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa. | Jakobson, R., Hall, M. (1964), *Podstawy języka*, Wrocław–Warszawa. | Lakoff, G. (2011), *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, przeł. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Kraków. | Lakoff, G., Johnson, M. (1988), *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszkowski, Warszawa. | Lodge, D. (2015), *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London – New York. | Rosenfeld, A. H. (2003), *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa. | Shallcross, B. (2010), *Rzeczy i Zagłada*, Kraków. | Ziomek, J. (1984), *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki", z. 1.

METRUM

Czy wiersz można zmierzyć? Odpowiedź, choć ściąga poezję z podniebnego lotu wprost ku twardej podstawie ziemskich wymiarów, musi być twierdząca. Wiersz zbudowany jest z liter i słów, a te ulegają relacjom ilościowym, można przyłożyć do nich jakąś miarę. Miara to po grecku μέτρον (*métron*). Słowo to pojawia się w słynnej frazie greckiego filozofa Protagorasa (V w. p.n.e.), która stała się emblematyczna dla antropocentryzmu: „Człowiek jest miarą (*μέτρον*) wszystkich rzeczy". Μέτρον (*métron*) z greki zawędrowało do łaciny jako *metrum*.

Co w wierszu można zmierzyć? Oprócz słów i liter – także liczbę sylab oraz akcentów. W szerszym sensie *metrum* to powtarzany w wierszu schemat sylab i akcentów. W tym ujęciu *metrum* można nazwać wzorcem rytmicznym, należy jednak pamiętać, że metrum i rytm nie zawsze znaczą to samo. W analizie metrycznej za część składową wersu uznaje się s t o p ę m e t r y c z n ą, czyli zespół dwóch lub więcej sylab, z których tylko jedna jest akcentowana. Zespół takich sylab tworzy wers. W polskiej poezji popularną stopą jest trochej, złożony z dwóch sylab: akcentowanej i nieakcentowanej; można go oznaczyć w następujący sposób: *_ (gwiazdka oznacza sylabę akcentowaną, podkreślnik – nieakcentowaną). Wers złożony z czterech trochejów to tetrametr (czterostopowiec) trocheiczny:

Niesłychanie mi przyjemnie.	* _ * _ * _ * _
Trzetrzewiński. Krupczałowski.	* _ * _ * _ * _
Pan się chyba śmieje ze mnie?	* _ * _ * _ * _
Ale skąd, na rany Boskie!	* _ * _ * _ * _

Konstanty Ildefons Gałczyński, *Kolczyki Izoldy*

Wiersz, w którym wersy mają tę samą liczbę sylab i regularny układ akcentów, nazywamy s y l a b o t o n i c z n y m.

W węższym znaczeniu metrum to po prostu jedna stopa. Tak termin ten rozumieli starogreccy poeci. Metryczność jest cechą eposów Homera. Zarówno *Iliada*, jak i *Odyseja*, a potem także rzymskie eposy pisane były heksametrem daktylicznym, składającym się z sześciu stóp zwanych daktylami, z których każda złożona była z dwóch sylab długich lub jednej

długiej i dwóch krótkich; akcentowano zawsze pierwszą długą. Wersy pisane według tego wzorca brzmiały odpowiednio patetycznie i przeznaczone były dla epiki, bo nadawały się najlepiej do opiewania dokonań herosów. To jednak nie homeryckie arcydzieła są najstarszym zabytkiem poezji metrycznej – tym tytułem cieszy się indyjska *Rygweda*. Hymny te, napisane w sanskrycie w XIV w. p.n.e., ze względu na metryczne podobieństwo do późniejszych greckich tekstów stanowią jeden z dowodów na to, że sanskryt i greka wywodzą się z tego samego prajęzyka. Oba starożytne języki cechowały się metrum ilościowym. W sanskrycie i grece samogłoski miały iloczas, tzn. były długie lub krótkie; wymawiano je na różnych wysokościach (długie, akcentowane – wyżej), a w efekcie mowa brzmiała śpiewnie.

Metrum w językach pozbawionych iloczasu (także w polskim) jest jakościowe, zatem samogłoski akcentowane wymawia się inaczej, mocniej niż nieakcentowane. Taki przyciskowy akcent nosi miano i k t u (łac. *ictus* – 'ukłucie', 'uderzenie w struny'). Iktami oraz ich rozkładem w wersie zajmuje się m e t r y k a. Starożytne schematy metryczne przetrwały w uproszczonej formie, dostosowanej do prozodii beziloczasowych języków. Odpowiednik wspomnianego heksametru daktylicznego istnieje w polskiej poezji. Jest złożony z sześciu stóp – nie tylko daktyli (* _ _), lecz także trochejów (* _). Z pomocą tego metrum Kazimiera Jeżewska przeniosła wersy Homera do języka polskiego:

* _ _ | * _ _ | * _ || * _ _ | * _ _ | * _
Czemu tak płaczesz, syneczku? Jaki ból serce ci zranił?
Homer, *Iliada*, przeł. Kazimiera Jeżewska

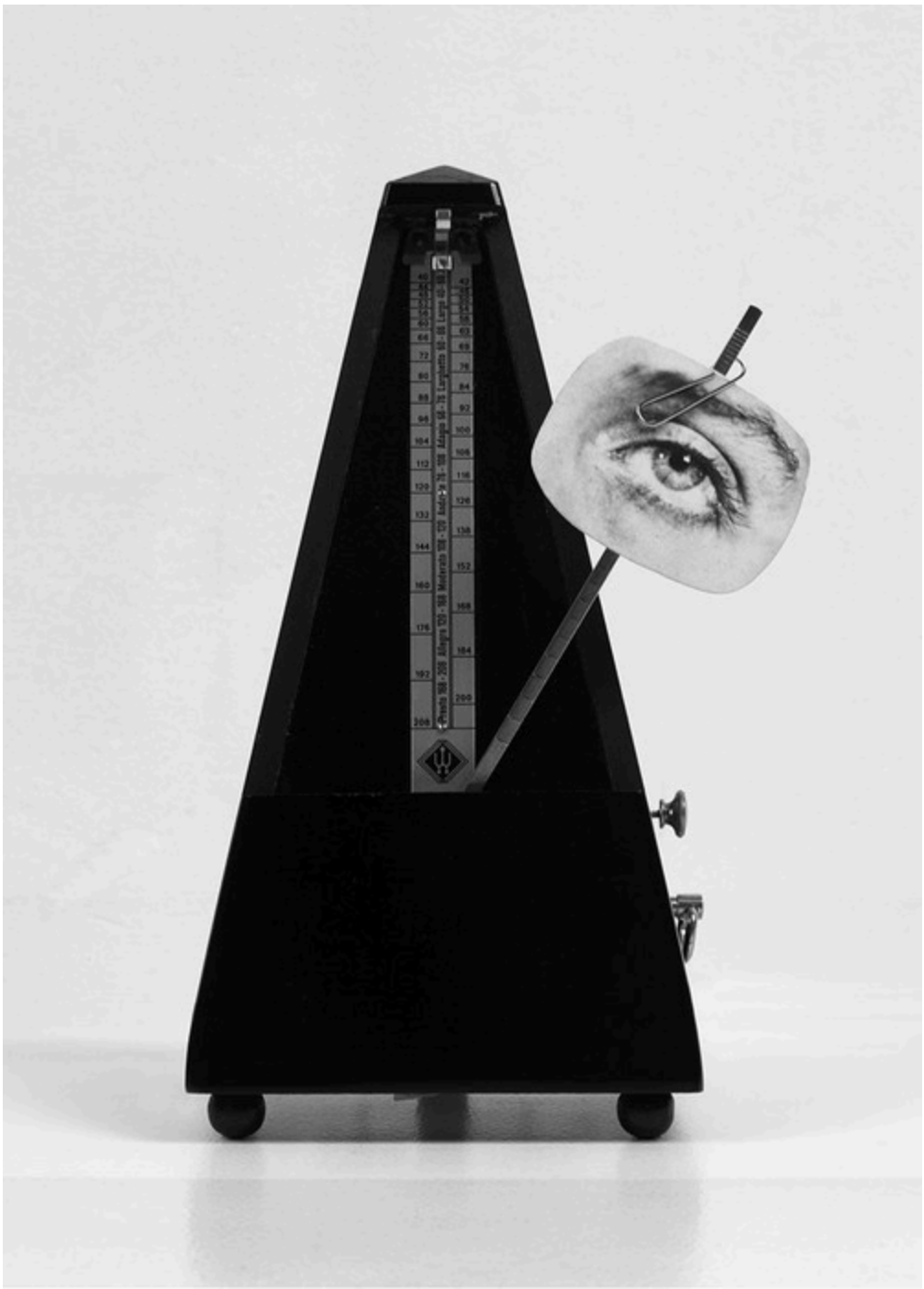
Heksametr używany był mistrzowsko przez poetów romantycznych:

* _ | * _ _ | * _ || * _ _ | * _ _ | * _
Czemu, cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancerz?
Cyprian Kamil Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod*

Metrum jest obok rymu głównym sposobem w i ą z a n i a m o w y, czyli poddawania jej pewnej organizacji, która odróżnia poezję od prozy. Skąd wzięła się w ogóle potrzeba wiązania? Tego ograniczania wolności, komplikowania sprawy, pisarskich ceregieli? Być może wynika to z tego, że

ludzie od zawsze doświadczali z w i ą z a n i a świata, unaoczniającego się w otaczających ich wzorcach, których główną cechą była rytmiczność, powtarzalność zjawisk w czasie, doskonale obrazowana przez morskie fale uderzające o greckie wybrzeże. Wyraz „rytm" pochodzi prawdopodobnie od czasownika ῥέω (*rhéo*), płynę. Tego samego, który słychać w słynnych słowa Heraklita: πάντα ῥεῖ (*pánta rheí*) – wszystko płynie, więc wszystko ma rytm. Starożytni byli wyczuleni na doświadczanie różnych instancji rytmu, od najbliższej: bicia własnego serca, przez cykl dnia i nocy, pór roku, aż do rytmu narodzin i śmierci. Obserwowanie rytmu równało się doświadczaniu harmonii w niezrozumiałym i groźnym kosmosie, w którym człowiek jeszcze nie czuł się miarą wszystkiego, lecz szukał miary poza sobą.

Rytm jest formą, w której realizuje się porządek wszechświata. Sztuka usiłowała imitować tę fundamentalną cechę rzeczywistości. Obecność rytmu w poezji była wtórna wobec rytmiczności muzyki. Do dzisiaj słowo „rytm" budzi przede wszystkim muzyczne skojarzenia, jest przecież bratem melodii. W starożytności poezja była nierozłącznie związana z muzyką, zatem i ona musiała być rytmiczna. Wszechobecny rytm, definiowany przez wybitnego antycznego muzykologa, Arystoksenosa z Tarentu (IV w. p.n.e.), jako „uporządkowanie określone odcinkami czasowymi" (za: Ghyka), nadawał strukturę upływowi czasu. Przemijanie nie jawiło się jako chaos, stawało się systemem. Rozpoznane rytmiczne wzorce w życiu i w sztuce poprzez swoją przewidywalność organizowały myślenie i przynosiły poczucie bezpieczeństwa. Przewidywalność ta nie mogła być zupełna. Specyfiką rytmu była, paradoksalnie, nieobliczalna arytmia. Serce biło raz szybciej, raz wolniej; noc trwała dłużej niż dzień; śnieg leżał na polach krócej niż w ubiegłym roku. Nieregularność i nieciągłość nie unicestwiały rytmu, przeciwnie – konstytuowały go i potwierdzały, że na rytm nie da się nałożyć ścisłego wzorca. Jeśli za taki wzorzec uznamy metrum, to będziemy mogli powiedzieć, że rytm jest niemetryczny. Metrum to tylko sposób, by okiełznać tę nieregularność, zmierzyć niemierzalne.



106

W poetyce, choć metrum często utożsamia się z rytmem, są to osobne pojęcia. W strukturalistycznym rozróżnieniu metrum to abstrakcyjny schemat, idealizacja konkretnego aktu, jakim jest rytm wiersza. Ten

natomiast, nałożony na metrum, pozostaje w jego duchu, lecz wymyka się sztywności i przewidywalności schematu. Wiersz żyje dlatego, że jego rytm tętni, przekraczając skostniałe granice wzorca.

Aż do XIX w. poeci przekraczali te granice ostrożnie. Homer, Dante Alighieri, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz – ich wersy, wypełnione żywym rytmem, bazowały zawsze na kierunkach wskazywanych przez metrum. Zdarzały się wyjątki – Dawidowe Psalmy pulsują rytmem uwolnionym od wszelkich metrycznych kleszczy – ale dopiero modernizm w XX w. przyniósł rewolucję. Zanim ona nastąpiła, dziewiętnastowieczny angielski poeta Gerard Manley Hopkins wprowadził (opierając się na staroangielskiej poezji ludowej) nowy rodzaj rytmu, *sprung rhythm*, w którym rezygnował z drobiazgowego liczenia sylab na rzecz poddania się akcentowaniu zbliżonemu do języka mówionego, wciąż poddanemu rygorom metrycznym, ale dużo swobodniejszym niż sylabotoniczne. Wiązaną mowę rozsupłano na dobre po I wojnie światowej, gdy rozpowszechniły się wiersz toniczny (oparty na podobnych założeniach jak *sprung rhythm*, tj. liczyła się zgodna liczba akcentów, a nie sylab, w wersie) i przede wszystkim wiersz wolny, zupełnie już zbuntowany przeciwko dyktaturze jakiegokolwiek metrum. Trend ten krytycznie przyjął Robert Frost, stwierdzając, że „pisanie wiersza wolnego przypomina grę w tenisa bez siatki" (Frost). Sam jednak stworzył kilka wierszy wolnych. Nie można przy tym powiedzieć, by któryś z nich był wolny od twórczego geniuszu Frosta. Czyżby poeta przeczył sam sobie? Raczej nie. Wiersz wolny pozbawiony jest metrum rozumianego jako sztywny schemat narzucający poecie prozodyczną strukturę wiersza. Nie jest natomiast pozbawiony rytmu, konstytuowanego w tym wypadku nie przez układ stóp metrycznych, ale przez inne czynniki, takie jak segmentacja tekstu, semantycznie nacechowane zestawienia słów, naturalna rytmiczność mowy itd. William C. Williams napisał: „wiersz jako forma sztuki nie może być wolny w sensie braku ograniczeń czy nieobecności zasady wyznaczającej jego kierunek" (za: Greene). Uwolnienie wiersza od rytmu nie skazuje więc poezji na artystyczną anarchię – poeta nadal musi poddawać się ograniczeniom i dominantom. Rytm to naczelna dominanta poezji. Wiersz może istnieć bez metrum, bez rytmu istnieć nie może. Ezra Pound przedstawił to za pomocą muzycznej analogii: „[wiersz], jeśli

chodzi o rytm, powinno się układać według porządku muzycznej frazy, a nie według porządku metronomu".

Metrum przeszło długą drogę. Powstało w naturalny sposób jako odpowiedź poetów na fakt, że ludzie intuicyjnie czują rytm i szukają go w swoim otoczeniu. Z czasem stało się głównym (wraz z rymem) wyznacznikiem formalnej poetyckości tekstu, by wreszcie w XX w. okazać się staromodnym i konserwatywnym środkiem poetyckim. Kazimierz Budzyk (1955) uważał wręcz, że metrum stanowi sztuczne wynaturzenie naturalnego rytmu językowego, a stopy metryczne są jedynie skonwencjonalizowanymi abstrakcjami, nakładanymi nieraz siłą na akcentowe zestrojenie mowy, które zgadza się z granicami międzywyrazowymi. Krótko mówiąc, metrum nie istnieje. Adam Kulawik nie prezentował tak radykalnego stanowiska, przestrzegał jednak przed fetyszyzacją metrum jako koniecznego wierszotwórczego wyznacznika, ponieważ w takim wypadku za poezję należałoby uznać tylko te teksty, w których realizuje się regularny wzorzec metryczny, tymczasem w bardzo wielu dziewiętnastowiecznych wierszach metrum ulega zatarciu, trudno w nich odnaleźć wyrażoną układem stóp regularność. Tylko obłąkany fanatyk metrycznych schematów powiedziałby, że np. twórczość Zbigniewa Herberta to nie poezja, bo nie da się jej rozpisać na powtarzalne słupki trochejów.

Bez wątpienia metrum stawia przed poetą podwójnie trudne zadanie. Z jednej strony twórca musi uważać, by podporządkowanie schematowi nie okazało się niewolnicze, a rytm wiersza nie stał się katarynkowo banalny. Z drugiej strony zbyt dalekie odstępstwa od wzorca mogą przynieść efekt w postaci rytmicznej chropowatości, która w wypadku wiersza realizującego przyjęte metrum musiałaby zostać uznana za niepożądaną usterkę, a nie celowy zabieg. Pisanie metryczne jest zatem warsztatowym sprawdzianem dla poety. Jak odnaleźć artystyczną wolność pod jarzmem tak surowych formalnych ograniczeń? Pablo Picasso, nim zainteresował się postimpresjonizmem, a potem abstrakcyjnym kubizmem, uczył się klasycznego malarstwa. Być może podobnie jest z poetami: ich wędrówka ku arteriom wiersza wolnego musi wieść przez ciasne zakręty metrum.

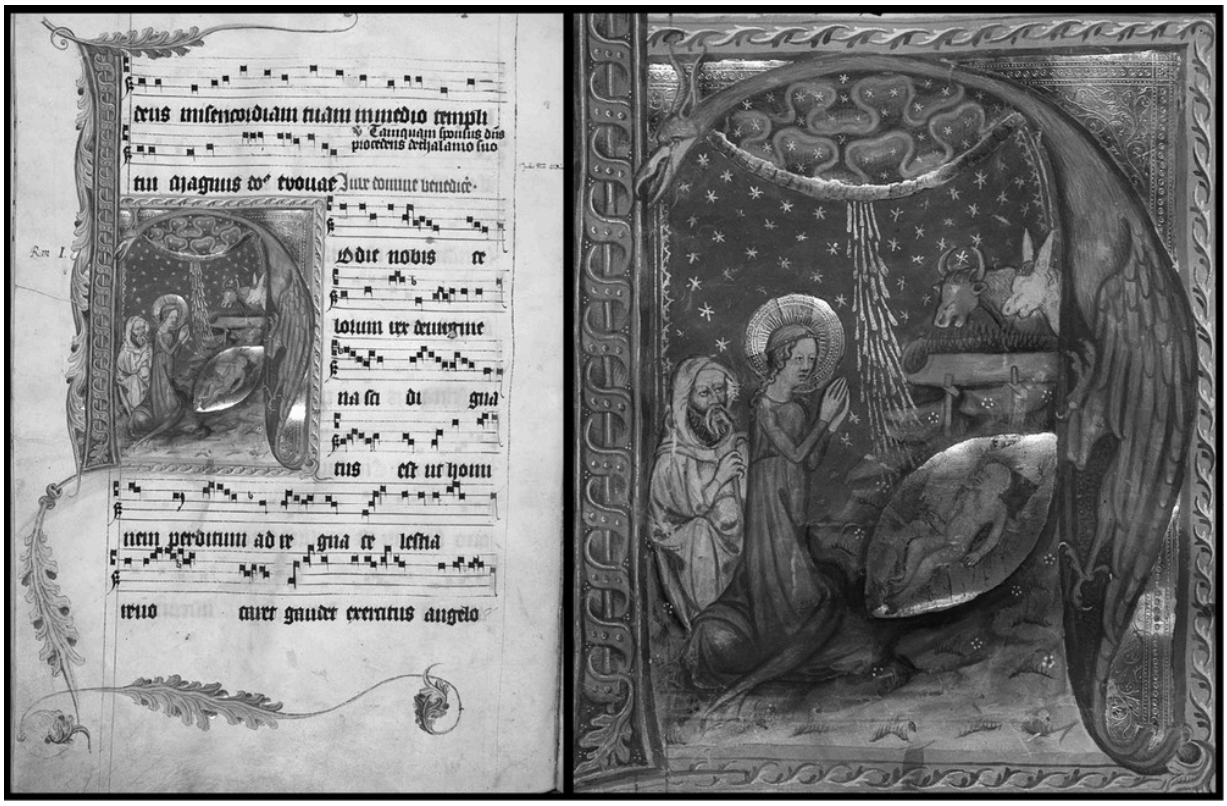
Maciej Skrzypecki

BIBLIOGRAFIA Budzyk, K. (1955), *Co to jest polski sylabotonizm*, „Pamiętnik Literacki" 46, nr 1. | Dembińska-Pawelec, J. (2010), *Poezja jest sztuką rytmu*, Katowice. | Frost, R. (1995), Collected Poems, Prose and Plays, New York. | Dłuska, M., Kuryś, T. (1957), *Sylabotonizm*, Wrocław. | Ghyka, M. C. (2014), *Złota liczba*, Kraków. | Greene, R. (red.) (2012), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton. | Kulawik, A. (1990), *Poetyka*, Warszawa. | Kulawik, A. (1999), *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. | Pound, E. (1985), *A Retrospect*, w: *Literary Essays*, London. | West, M. L. (2006), *Wprowadzenie do metryki greckiej*, przeł. J. Partyka, Kraków.

MINIATURA

Kosmopolityczna bywalczyni różnych języków (ang. *miniature,* fr. *miniature,* niem. *Miniatur,* ros. миниатюра, port. *miniatura,* wł. *miniatura,* hebr. הרוטאיניממ, arab. مصغرة), wieloznaczna, choć definiowana tautologicznie, wypływa z pradawnych źródeł.

Jej historia zaczyna się w pierwszym tysiącleciu p.n.e., kiedy Fenicjanie zasiedlający południową część Półwyspu Iberyjskiego ruszyli w głąb lądu, co doprowadziło ich do płynącej na terenach bogatych w ołów rzeki, której istnienie potwierdzili literami 𐤌𐤍 – *mem* – 'woda', *num* – 'ryba'. Te same spółgłoski wystąpiły w nieco wcześniej założonej, słynącej z przetwórstwa ryb faktorii Almuñécar (Hiszpania), a jako że w wypadku rzeki zaczerwienionej przez tlenek ołowiu uzupełniły je inne samogłoski, dając nazwę Miño (granica hiszpańsko-portugalska), powodów szukać trzeba ponad dosłownością. Jaskrawa toń przywołała zapewne wspomnienie „świętej ryby", bogini wód, nazywanej Isztar bądź Aszerą, czczonej ofiarami składanymi z zarzynanych przed ołtarzem dzieci, prostytucją sakralną czy kastracją mnichów na taką skalę, że w świątyniach budowano specjalne kanały odprowadzające krew w głąb ziemi. Czerwone dorzecze stało się więc dla fenickich osadników miejscem kultu (Minho; kraina historyczna w północnej Portugalii), a przebłyski makabrycznych obrzędów zachowała jedna z galicyjskich legend, wedle której w studniach wokół rzeki mieszkali niezwykle piękni ludzie, mogący żyć na lądzie i w wodzie, którzy prowadzili innych ku zatraceniu. Ich odmienność zapamiętał język portugalski słowem *minhoca,* oznaczającym glistę, chimerę; innym zaś – wskazującym przyczynę – *minhotos,* nazywają siebie winiarze, uprawiający winorośle nie w postaci rozpowszechnionych w Europie niskich krzewów, ale drzewek, co wydaje się tradycją odziedziczoną właśnie po hodowcach przybyłych z Tyru, którzy około 750 r. p.n.e. nie tylko osiągnęli potęgę w eksporcie wina, lecz także rozpowszechnili na zajmowanych terenach sadzonki *Vitis vinifera pontica, Vitis vinifera occidentalis,* stanowiące podstawę współczesnych odmian. A czerwony strumień wina i krew płynąca strugami, skojarzone z obrządkami odprawianymi wokół czerwonej rzeki, dalekim echem odbija hebrajskie słowo *minhāh,* określające w Biblii rodzaj ofiary biesiadnej, składanej z wina.



107

Dominująca w kolonizacji fenickiej tendencja do praktycznego wykorzystywania zajmowanych terenów najwyraźniej skłoniła *minhoca*, uprawiających winorośl i składających pokłon pięknej Isztar, do bardziej racjonalnych działań i zaczęli też wydobywać z Miño utleniony ołów (Pb_3O_4), nazywany minią (port. *minho*, hiszp. *miño*, łac. *minium*), a ślady tej działalności pozostały w wielu językach (port. *mina* – ‘kopalnia’, *minar*, ‘kopać’, ‘rozkopywać’, ‘grzebać’, *mineração* – ‘eksploatacja kopalni’, ‘oczyszczanie rud’, *minerio* – ‘ruda’; hiszp. *mina* – ‘kopalnia’; malt. *Minjiera* – ‘dół’, ‘kopalnia’, ‘wykop’; ang. *mine* – ‘kopalnia’; fr. *mine* – ‘kopalnia’, *minier*, *de mine* – ‘kopalniany’, *miner* – ‘podkopywać’; wł. *miniera* – ‘kopalnia’), wzbogacając minię o skojarzenia związane ze znajdowaniem, odkrywaniem, a nawet eksplozją w sensie dosłownym i metaforycznym. Ślady zachowała przywołana około I w. n.e. opowieść o „żywych kamieniach” spadających z nieba, przybierających postać kuli o białawej barwie, pokazujących ogniste znaki. „Tymi właśnie literami Betyl udzielał tym, którzy go pytali, poszukiwanej odpowiedzi” (Focjusz), a przemyślni

Fenicjanie zaczęli minią pokrywać wydrążone w skalnych odłamkach sentencje i sprzedawać do Syrii, gdzie wbudowywano je w mury świątynne jako „boskie betyle".
Bardzo ważne jest to pierwsze połączenie minii z pismem, sensem wydobywanym jej czerwienią, technika bowiem została odziedziczona przez Rzymian, którzy Półwysep Iberyjski opanowali w II w. p.n.e., choć rejestrujące to wzmianki pojawiają się nieco później – Witruwiusz odnotowuje barwnik mineralny, pozyskiwany w stanie naturalnym w kopalniach, a Pliniusz zalicza *minium* do grupy *colores floridi*, czyli „barwników drogich", w odróżnieniu od powszechnie dostępnych *colores austerii*; stąd w łacińskich papirusach dłuższe partie tekstu zapisywano czarnym tuszem, pozyskiwanym ze spalania winorośli bądź słomy, najważniejsze fragmenty rezerwując dla minii. Wyimek automatycznie zyskiwał rangę najważniejszej formuły, choć jego autonomia była względna, gdyż „czerwona esencja" nie mogła całkowicie zagubić kontaktu z treścią ogólną, nie konotowała bowiem odrębnych znaczeń, lecz – będąc na usługach rozmaitych tekstów prawniczych, literackich czy religijnych – eksponowała najważniejsze założenia, tezy, wnioski wynikające z dłuższego dowodzenia. Coraz powszechniej stosowana praktyka zaczęła się domagać nowych określeń, toteż szybko powstał czasownik *miniare*, oznaczający 'miniować', 'czerwienić', wykowawca czynności został *miniatorem*, a przedmiot zabiegów – *miniatura* – nazwę zdobył dzięki końcówce rodzaju żeńskiego *participium futuri activi*, co dosłownie oznaczało 'mająca miniować', czyli odróżniać, choć wizualne wrażenia prowadziły raczej w stronę dominacji – „Gdy pojawiam się na stronie, jest tak, jakbym wydawała światu rozkaz: «Stań się!»" (Pamuk).
Ten rodzaj zapisu wraz z określeniami przejęli średniowieczni kopiści przepisujący Biblię, a kiedy nietrwały papirus, pozyskiwany z egipskiej trzciny, zastąpiony został pergaminem, czyli odpowiednio garbowaną skórą zwierzęcą, której gładka powierzchnia zwiększała możliwość wprowadzania ornamentów do tekstu, eksponowany minią fragment bywał symbolicznie rozrysowywany, ilustracja zaś otrzymywała tę samą nazwę co czerwona formuła – miniatura.
Nowy desygnat przejął skupione wokół minii znaczenia, wiążące ją z mistycyzmem, rytuałem, wydobywaniem, a nawet winem, wytwarzanym przez specjalizujących się w sztuce rękopiśmiennej benedyktynów.

Specyficzny język znaków i odniesień dał początek kształtującej się wokół miniaturowych przedstawień charakterystycznej symboliki, wspomaganej przez rozwiązania formalne – zerwanie z proporcją, jednoszeregowe usytuowanie figur (izokefalia) i symultaniczność. Zakłócona perspektywa zmieniała postrzeganie, przesuwała akcenty, ujawniając skumulowane sensy, miniatura pojmowana więc była jako emanacja prawdy, boskiego światła; ozdabiana płatkami złota, doczekała się nawet synonimu akcentującego treści duchowe – iluminacja. I choć dalszy rozwój powstrzymało wynalezienie druku, po arabskim podboju dawnych terytoriów fenickich na Półwyspie Iberyjskim miniatura przeniknęła do kręgu muzułmańskiego, w którym aż do XVIII w. służyła do czerwienienia prawd wiary.

W Europie natomiast rozpowszechnił się nowy sposób jej funkcjonowania, w postaci samodzielnej karty welinu, występującej poza księgą. Równolegle zaistniał niedostrzegany wcześniej aspekt – znikomy rozmiar. Fakt ten wpłynął zdecydowanie na rozszerzenie pola semantycznego: słowo „miniatura" – może dzięki podobieństwu brzmieniowemu i kontaminacji z łacińskim *minimus* – określać zaczęło również obrazy niewielkiego formatu, niekoniecznie z rodowodem rękopiśmiennym, bo najczęściej były to portrety medalionowe malowane na porcelanie lub kości słoniowej. W XIX w. to znaczenie na tyle się rozpowszechniło, że miniatura przeniknęła do muzyki, gdzie nazywała krótkie utwory wywodzące się ze scherza i kaprysu, formy marginalne, trywialne, będące pomniejszeniem zarówno na poziomie formy, jak i treści.

Powrót do pierwotnego znaczenia nastąpił w Polsce dwudziestolecia międzywojennego, kiedy Biblioteka Narodowa zaczęła sukcesywnie pomnażać zbiory i organizować wystawy iluminowanych rękopisów. Popularny temat w pracach naukowych, modny w prasie, sprzyjał refleksji nad specyficzną symboliką i miniatura przeniknęła do języka krytyki literackiej, gdzie najpierw skromnie występowała w recenzjach jako punkt odniesienia do interpretacji wierszy alegorycznych, by z czasem wywołać pełną pasji dyskusję o technice obrazowania i ogarnąć nazwą te dzieła, w których dzięki „ogromnej kondensacji treści, tekstu, myśli, obrazów ciężar gatunkowy wiersza osiąga możliwe maksimum. Wiersz taki wyraża i opisuje sto razy więcej, niż zostało powiedziane słowami tekstu. Zdania są tak skrócone, a jednak nasycone i pełne, że biją człowieka jak taranem,

że wrażają się w jego umysł jak groty" (Szuman). Wedle późniejszych badaczy, nawiązujących do znaczenia wtórnego, związanego z niewielkim rozmiarem, powinno to być „Dzieło literackie krótkie, zwięzłe", a jako „mała forma" – związane z fraszką, epigramatem, listem, bajką i baśniowym pomniejszeniem (tak miniaturę postrzegał Bachelard). Zauważalny brak precyzji wynika z niemożliwych do ustalenia wyznaczników formalnych, gdyż miniatura nie jest i nigdy nie była gatunkiem; funkcjonując we wszystkich obszarach sztuki, stanowi od wieków skodyfikowaną technikę przedstawienia, która elastycznie dopasowując środki wyrazu do kontekstu, dąży do koncentracji znaczenia. „M i n i a t u r a nie jest zarezerwowana dla czerwonych liter, rozumiana w sensie pochodnym jest samą formą pisma" (Derrida) – rybą boskiej wody.

Wioletta Bojda

BIBLIOGRAFIA Ameisenowa, Z. (1929), *Minjatury włoskie Bibljoteki Jagiellońskiej. Trecento*, Kraków. | Bachelard, G. (1999), *Miniatura*, przeł. T. Markiewka, K. Mokry „Literatura na Świecie", nr 9. | Bojda, W. (2000), *Historia miniatury*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice. | Derrida, J. (1999), *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa. | Focjusz (1999), *Biblioteka*, przeł. i komentarzem opatrzył O. Jurewicz, Warszawa. | Hopliński, J. (1990), *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław. | Krassowska, H. (1985), *Miniatury znanych osobistości polskich*, Warszawa. | Miodońska, B. (1985), *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa. | Moscati, S. (1971), *Świat Fenicjan*, przeł. M. Gawlikowski, Warszawa. | Pamuk, O. (2007), *Nazywam się Czerwień*, przeł. D. Chmielowska, Kraków. | Pliniusz (1961), *Historia naturalna (wybór)*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzyli I. i T. Zawadzcy, Warszawa. | Rzepińska, M. (1983), *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków. | Siomkajło, A. (wybór i oprac.) (1986), *Mała muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej*, Warszawa. | Szuman, S. (1948), *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, Toruń. | Trzynadlowski, J. (1977), *Małe formy literackie*, Warszawa.

MODLITWA

Modlitwa (hebr. תפילה – *tfila*, gr. προσευχή – *proseuché*, łac. *oratio*) jest trudna do zdefiniowania. Można powiedzieć, że ilu ludzi, tyle rodzajów modlitwy. Istnieje modlitwa myślna, ustna, modlitwa tańcem; modlitwa chrześcijanina i żyda, modlitwa hindusa i buddysty, modlitwa muzułmanina i masona. Istnieje nawet modlitwa ateisty (swoiste orędzie niewiary, negacja Boga, *credo à rebours*). Słowo „modlitwa" pochodzi od „modła", oznaczającego dar, ofiarę, prośbę, ale też świątynię bałwochwalczą, a nawet bałwana (Brückner). „Modła" to zarówno przedmiot kultu religijnego (obraz, figura, krzyż), jak i sam akt religijny (Bańkowski), a „modłek" to ten, który się modli (Linde). Jeśli modlitwa zaczyna się somatycznie od afirmacji, hołdu, czci, uwielbienia, a zarazem pracy ciała, jaką jest pokłon (żywy w Kościele Wschodnim), to łatwiej zrozumieć analogię modły i omdlenia, bo mdlejące ciało pada, tak jak przed bóstwem (a wtórnie odsyła do zbożnej trwogi, transu, utraty świadomości). Staropolskie „namodlony" miało znaczenie 'uprzykrzonej prośby', którą z ufnością wciąż zanosimy do Boga. Wobec tego modlitwa jest nieustannym i pełnym wiary wpatrywaniem się w Boga. Za podstawę polskiego określenia przyjmuje się łacińskie *oratio*, pochodzące od *orare*, co oznacza 'mówić', 'prosić', 'błagać'. Pochodne od tego słowa jest *adorare* (wzmocnione przyimkiem *ad* – 'do'), czyli zanosić modlitwy, czy też przykładać się do prośby, błagania. Słowo *adorare* ma własne znaczenie – 'uwielbiać', *adoratio* zaś oznacza 'uwielbienie'. Sens modlitwy dobrze oddaje myśl, w której Baal Szem Tow uczy o przebudzeniu liter: „Gdy się modlisz, powinieneś mieć na uwadze to, aby obudzić litery, z pomocą których został stworzony świat i wszystko, co w nim jest w górze i na dole. Jeśli tak uczynisz, cały Wszechświat, wszystkie stworzenia dołączą do ciebie w modlitwie. W ten sposób rozbudzisz litery, które są siłą życiową całego stworzenia. Gdy włączysz wszystko to w swoje modlitwy, twoje myśli są w stanie wynieść całe stworzenie na wyższy poziom".

Można powiedzieć, że wszystko jest modlitwą, ponieważ każda rzecz odnosi się do Boga. W przypadku człowieka niewierzącego jego przestrzeń modlitwy/uwielbienia może zapełniać negacja (pustka duchowa), profanacja (antymodlitwa) lub prowokacja (pseudoduchowość), natomiast modlitwa wierzącego ma wiele różnych możliwości, niejako różne stany

skupienia: 1) modlitwa rytualna, obrzędowa, kostyczna, w której człowiek mechanicznie, niejako z obowiązku wypełnia religijny rytuał; 2) modlitwa uczuciowa, angażująca psychikę i emocje, której często towarzyszy entuzjazm i radość; 3) modlitwa duchowa, której celem jest zjednoczenie z Bogiem, akt uwielbienia, mistyka i kontemplacja.

108

W podziale życia chrześcijańskiego na teologię (kim jest Bóg?), antropologię (jakie jest powołanie człowieka?), aretologię (czym jest prawdziwe dobro?), demonologię (w jaki sposób walczyć ze złem?)

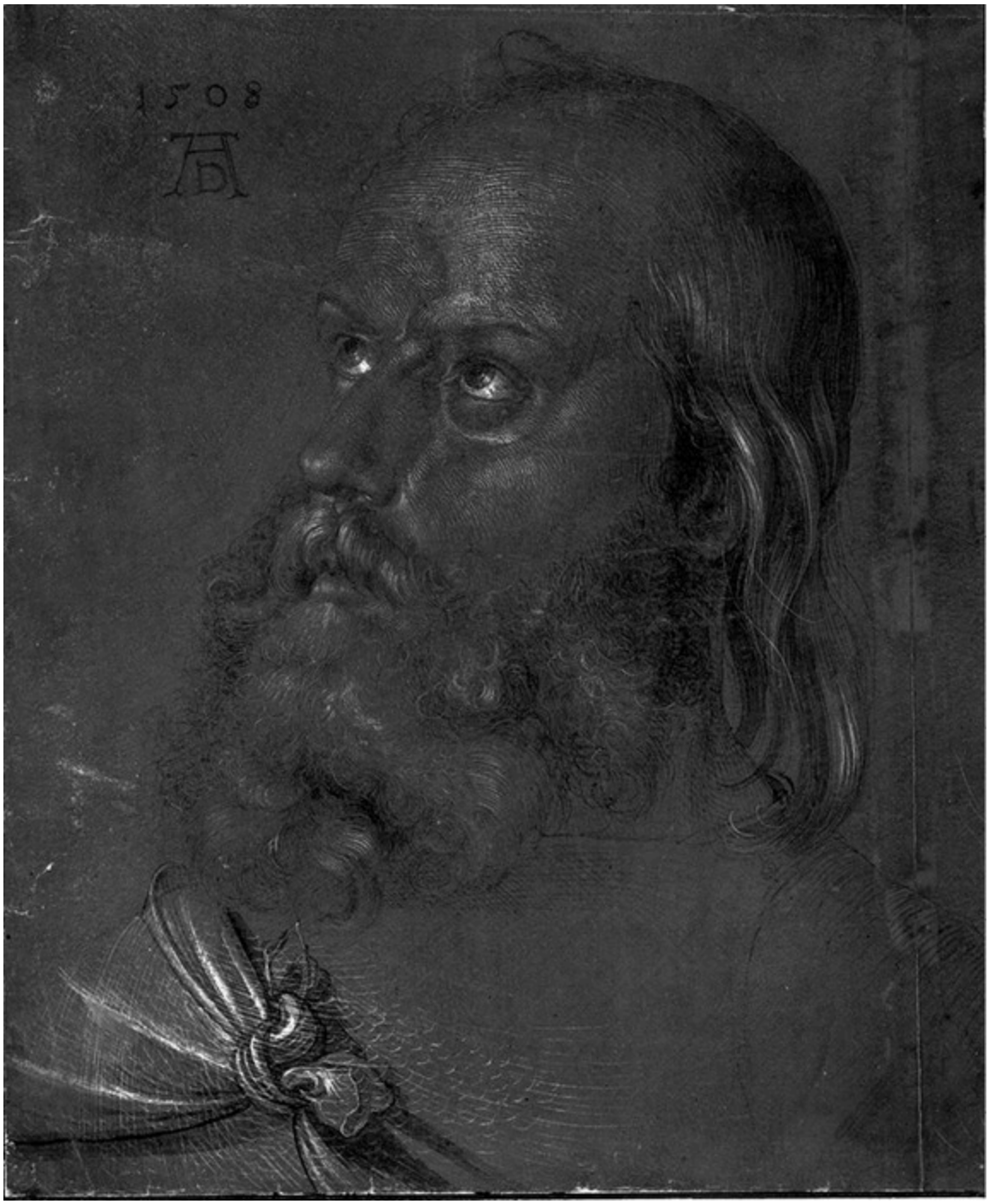
i doksologię (dzieło uwielbienia i chwały, które dedykujemy Bogu), w tej ostatniej znajdujemy modlitewną instrukcję obsługi człowieka wierzącego. Teksty biblijne wzywają do indywidualnej praktyki modlitewnej („Gdy chcesz się modlić, wejdź do swej izdebki, zamknij drzwi i módl się do Ojca twego, który jest w ukryciu" – Mt 6, 6), ale też do wspólnego wielbienia Boga („Gdzie są dwaj albo trzej zebrani w Imię moje, tam jestem pośród nich" – Mt 18, 20). W jednej i drugiej istotne jest pełne zaangażowanie modlącej się osoby: człowiek powołany jest do bycia adoratorem Boga, więc powinien chwalić Go duszą i ciałem. Modlitwa uwielbienia to modlitwa właściwa – choć życie ludzkie zmusza niejako do zanoszenia modlitw (prze)błagania, dziękczynienia i prośby. Podobnie jak oddychanie, modlitwa powinna być czymś codziennym, zwyczajnym, normalnym, naturalnym, oczywistym i koniecznym – jestem, więc się modlę; istnieję, więc pragnę wielbić Boga.

Z praktykowaniem modlitwy łączy się wiele nieporozumień: najbardziej rozpowszechnione jest definiowanie modlitwy jako „rozmowy z Bogiem". W świecie pełnym słów, gadających głów, debat i namiętnych dyskusji modlitwa została wrzucona w domenę gadulstwa, tymczasem Ewangelia przestrzega przed wielomówstwem: „Modląc się, nie bądźcie gadatliwi jak poganie" (Mt 6, 7). Prawdziwy charakter modlitwy polega na słuchaniu Boga, kontemplacji Jego słowa, spotkaniu się z Nim twarzą w twarz, a może lepiej – sercem w serce. Spotkanie miłości nie potrzebuje żadnych słów, cisza i adoracja są najlepszym sposobem modlitwy. Innym problemem w naszym rozumieniu modlitwy jest tzw. „wzniesienie myśli ku Bogu". Jednak modlitwa prawdziwa nie może się ograniczać do aspektu spekulatywnego, do myślenia o Bogu, rozważania Jego nauki w swoim umyśle. Powołanie do modlitwy ogarnia całego człowieka – „Będziesz miłował Pana, Boga twojego, z całego swego serca, z całej duszy swojej, ze wszystkich swych sił" (Pwt 6, 5).

Należy podkreślić, że bez modlitwy nie ma wiary. Życie człowieka wierzącego musi przenikać duch modlitwy, czyli duch ofiary. Wszystko, cokolwiek myślę, mówię, czynię, wszelkie swoje pragnienia kieruję w stronę Boga, żyjąc d l a Niego. Stąd benedyktyńska maksyma *ora et labora* (módl się i pracuj) może być zatem błędnie interpretowana jako dualistyczny sposób życia wiarą. Tymczasem zarówno czas modlitwy, jak i godziny pracy (działania) dla człowieka wierzącego są sposobem trwania

w obecności przed Bogiem, drogą do uświęcania życia. Właściwie praktykowana modlitwa prowadzi do nieustającej czujności, podobnie jak w miłości zachowujemy stałą pamięć i tęsknotę względem osoby ukochanej.

W dziejach kultury polskiej modlitwa nieodłącznie towarzyszy życiu człowieka. Od *Bogurodzicy* i *Lamentu świętokrzyskiego* do liryków ks. Jana Twardowskiego i tekstów Jana Pawła II. W kościołach śpiewamy pieśni Jana Kochanowskiego (*Czego chcesz od nas, Panie*) i Franciszka Karpińskiego (*Kiedy ranne wstają zorze*), ale też współczesne – *Barkę* Stanisława Szmidta i *Święty uśmiechnięty* Arki Noego. Modlitwę odnajdujemy w przestrzeni popkultury (*Modlitwa* Bułata Okudżawy, *Hallelujah* Leonarda Cohena, *Sanctus* Edwarda Stachury). Wielkie modlitwy poetyckie spotykają się z prostymi formułami pobożności ludowej, warto jednak pamiętać, iż nie ma „lepszej" i „gorszej" modlitwy. Modlitwa jest bowiem sięganiem do Biblii (psalmy stanowią fundament Liturgii Godzin, czyli codziennej modlitwy Kościoła) oraz do tradycji świętych, teologów i mistyków, ale też osobistą przygodą duchowości, która wychodzi na spotkanie Boga, próbuje dotknąć tajemnic zbawienia (świat aniołów, świętych obcowanie). Stąd praktykowanie różańca, śpiew gorzkich żali, godzinek i pieśni maryjnych – obok mistycznych tekstów św. Teresy Wielkiej czy św. Jana od Krzyża. To również ks. Piotr Skarga i jego modlitwa za Ojczyznę oraz św. Faustyna Kowalska i koronka do Bożego Miłosierdzia. Nie warto jednak sporządzać katalogów i rejestrów autorów pobożnych i religijnych, porównywać wartości mistycznej tekstów średniowiecza i baroku z „lamentacjami" autorów postmodernistycznych, ponieważ modlitwą jest nie tylko pieśń uwielbienia Boga, ale też wołanie udręki i skarga kierowana z pustki rozpaczy w stronę ciemności („Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?" – Ps 22, 2).



109

Mistrzowie duchowości uczą, że najistotniejsza w modlitwie jest szczerość serca przed Bogiem. Warto modlić się tak, jakby modlitwa była jedyna i ostatnia, pamiętając o uwagach Johna Chapmana, benedyktyńskiego

mistrza życia duchowego: modlitwa jest codziennym trwaniem przed Bogiem, w którym istotna jest prawda: „Módl się, jak potrafisz i nie próbuj modlić się tak, jak nie potrafisz", oraz wytrwała postawa ducha: „Im mniej się modlisz, tym gorzej to idzie". A jeśli kogoś nie przekonuje dewiza angielskiego mnicha, może sięgnąć do naszych rodzimych filologów, autorów słownika warszawskiego, przywołujących słowa Grzegorza Knapiusza: „A komu modlitwa nie smakuje, ten niech po morzu żegluje".

ks. Stefan Radziszewski

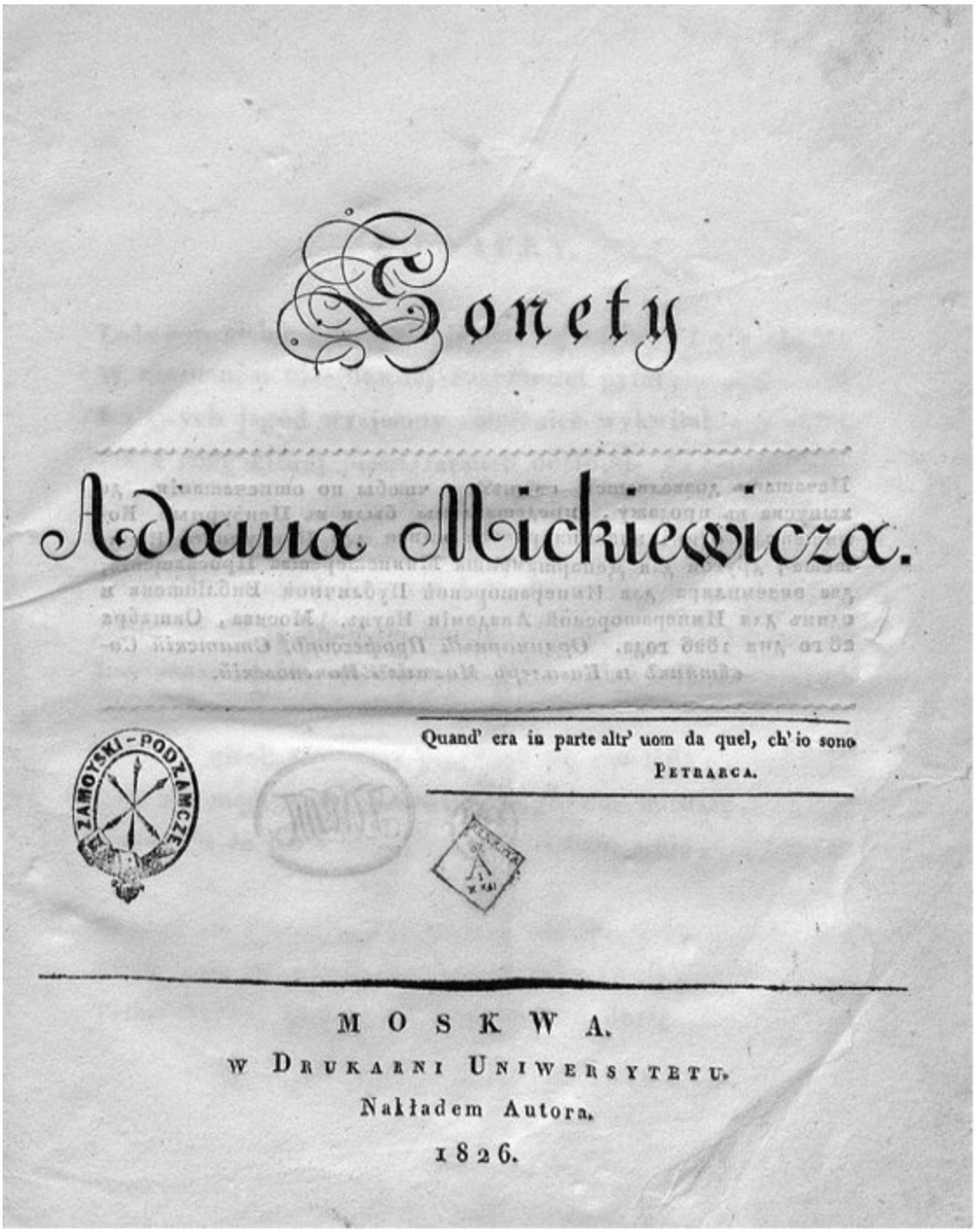
BIBLIOGRAFIA Baal Szem Tow, *Modlitwa: duchowe znaczenie*, http://www.the614thcs.com/18.1525.0.0.1.0.phtml [dostęp: 29.12.2016]. | Balthasar, H. U. von (1965), *Modlitwa i kontemplacja*, przeł. Z. Włodkowa, Kraków. | Bielak, A., Nowaczyński, P. (red.) (2011), *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, Lublin. | Chapman, J. (2014), *Listy o modlitwie*, przeł. E. Czerny, Kraków. | Gołubiew, A. (1955), *Listy do przyjaciela. Gdy chcemy się modlić*, Warszawa. | Gutowski, W. (1994), *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń. | Hanusiewicz, M. (1998), *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin. | Makuchowska, M. (1998), *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole. | Ożóg, Z. (2007), *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów. | Rostworowski, P. (2011), *W szkole modlitwy*, Tyniec. | Špidlik, T. (1991), *U źródeł światłości*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa. | Szymik, J. (1994), *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice.

MOTTO

Motta to teksty filologiczne.
Novalis

Brzmieniowa uroda wyrazu „motto" nie tylko zdradza jego włoskie pochodzenie, lecz także konotuje znaczenie wdzięku i finezji, jakimi powinien odznaczać się jego desygnat. Szyk motta doceniają zarówno Anglicy, Czesi czy Szwedzi, w których mowie zachowuje niezmienioną, oryginalną formę, jak i użytkownicy egzotycznego malajsko-polinezyjskiego języka minangkabau, również poprzestający na jego pierwotnej formie, rodem z odległej Italii. Ponad elegancję dźwięku należy jednak przedłożyć w motcie (tu zresztą w polszczyźnie – za sprawą miejscownikowej deklinacji, dewastującej geminatę nieuniknioną wymianą spółgłosek – załamuje się jego uroda) ukryte w nim anagramatycznie podwojone „to". „To", którego potrzebę i cel deklarował Miłosz, otwierając swój wiersz i tom pod tym samym tytułem wezwaniem: „Żebym wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie". Motto jest zatem jednym ze sposobów na przezwyciężenie „niemoty" tekstu, który wykorzystuje je, by określić swe *clou*.
Intertekstualna relacja między tekstem i poprzedzającym je mottem nie zawsze jest związkiem zgody. Wszak motto to zawsze mowa Innego, któremu można przytaknąć bądź wejść z nim w spór i w tym sporze definiować swą tożsamość. Tu zaznacza się dwoistość motta: jest częścią tekstu, choć pozostaje poza nim, mówi głosem autora (podmiotu utworu, jak chcieli strukturaliści), choć nie do końca tego, którego nazwisko widnieje na okładce książki. W tej pograniczności tkwi siła oddziaływania motta, które staje się kołem zamachowym lektury całego tekstu, tylko w lekturze bowiem można ustalić, co motto w tym konkretnym wypadku znaczy. Jest ono rodzajem przynęty na czytelnika, który zwabiony frapującą frazą, podejmie trud twórczego czytania całości, bo tylko w ten sposób może poznać sens płynący z kompilacji motta i tekstu. W tej roli sprawdzają się najlepiej motta mętne i niejednoznaczne, takie, które sieją zamęt w głowie odbiorcy, a nie ilustrują w skali jeden do jednego problematykę tekstu. Skonfundowanemu czytelnikowi powinno się wydawać, że nie dosłyszał, co do niego mówi autor, musi zatem podjąć

lekturę, by ustalić wymowę przekazu. Bez obietnicy sukcesu, jak w wypadku mott do komedii Fredry, o których Alina Kowalczykowa pisała, że „bardziej gmatwały, niż rozjaśniały sens utworu" (SLP XIX). Na etapie motta konfuzja ta jest dopuszczalna, jako że stanowi ono swoiste preludium do utworu; jest miejscem uzgadniania tonacji, w jakiej tekst będzie utrzymany (znów w wariancie *pro* lub *contra*). Dochodzi tu do głosu starołaciński źródłosłów włoskiego *motta* (wywiedzionego z łacińskiego *mutire*, *muttire*), czyli *mottum*, oznaczające 'pomruk' czy 'chrząknięcie', w domyśle poprzedzające tekst właściwy. Motto to jednak coś więcej niż artykulacyjna rozgrzewka na boku, zapowiadająca, co poeta będzie miał na myśli. Wizualnie skromne, wydrukowane mniejszą czcionką, nierzadko pozbawione pełnego opisu bibliograficznego motto ma poważne argumenty na rzecz swej wielkości.


Sonety

Adama Mickiewicza.

Quand' era in parte altr' uom da quel, ch' io sono

PETRARCA.

MOSKWA.

W DRUKARNI UNIWERSYTETU.

Nakładem Autora.

1826.

Z pewnością nie pozwala lekceważyć motta towarzysząca mu imponująca refleksja teoretyczna, która niuansuje jego formy i zastosowania w stopniu trudnym do wyobrażenia dla zwykłego zjadacza literatury. Przytoczmy dla

przykładu – omawianą przez Magdalenę Joncę – klasyfikację autorstwa Rudolfa Böhma, który przypisał mottu funkcje: emocjonalnego naprowadzania, racjonalnego przygotowania, komentarza autorskiego, pobudzania napięcia, a także role: informacyjną, kontrastową oraz integrującą. Wspierają ją propozycje typologiczne Kristy Segermann różnicującej motta dewizyjne, emblematyczne oraz argumentacyjne. Tym synchronicznym ustaleniom towarzyszą badania diachronii motta, rekonstruujące jego antyczny i staropolski rodowód, oraz rozpoznania o charakterze genologicznym. W gęstym, strukturalnym opisie fenomenu motta można jednak znaleźć ukryty pod scjentycznym kamuflażem ludzki rys. To – będące zadaniem motta – *Emotionale Einstimmung*, emocjonalne dostrojenie, zaktywizowanie uczuć odbiorcy oraz ich ukierunkowanie zgodnie z zamiarem autora. Dobór motta jest zatem umiejętnością z zakresu sztuki manipulacji, techniką projektowania lekturowych wrażeń, także tych prowadzących do polemiki. Pozostając przy muzycznych skojarzeniach, można by więc powiedzieć, że motto jest niczym szarpnięcie struny, której dźwięk ma za zadanie wyostrzyć zmysł odbioru znaczeń, (p)obudzić do interpretacji.

Rangę motta (a przy tym rangę tekstu, który inicjuje) nierzadko podnosi jego znamienite pochodzenie. Zygmunt Krasiński cytujący *Hamleta* Shakespeare'a na otwarcie *Nie-boskiej komedii*, Michaił Bułhakow przywołujący *Fausta* Goethego na wstępie *Mistrza i Małgorzaty* czy fragment *Księcia* Machiavellego inicjujący *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza – arcydzielność źródła projektuje tu arcydzielność tekstu zapożyczającego cytat. Nieprzypadkowo w powyższym zestawieniu występują romantycy. To oni – jak czytamy w opracowaniu Kowalczykowej – nie tylko włączyli motto w obręb tekstu, lokując je w miejscu zajmowanym dotąd przez dedykację, stanowiącą wyraz wdzięczności dla sponsorującego działalność literacką mecenasa, lecz także uczynili z motta istotny komponent znaczeniotwórczy, którego „wielokształtność, pomysłowość, wyrafinowanie, niekiedy ekscentryczność" akcentuje Henryk Markiewicz. I to ich dzieła do dziś stanowią rezerwuar mott, z którego chętnie czerpią autorzy zarówno powieści, jak i wypracowań szkolnych. Ale nawet jeśli znamienite motto, ta jutrzenka swobody literatury, nie powiedzie autora na Parnas, to zawsze będzie gestem potwierdzającym łączność z tradycją, ukłonem w kierunku poprzedników, wspomnieniem kanonu. Zależność

między mottem a tekstem, który ono opatruje, przybiera też inne, bardziej wysublimowane formy. Motto może stać się autokomentarzem do własnej twórczości, jak w wypadku *Kordiana* Juliusza Słowackiego, poprzedzonego mottem z *Lambra* tegoż (w anonimowym pierwodruku dramatu zabieg ten miał zgoła odmienny wydźwięk mylenia tropu, o czym pisał Marek Piechota), bądź komentarzem odautorskim do opisanych w utworze wydarzeń, mającym charakter cudzego głosu, innego niż ten, którym mówi do czytelnika narrator (przypadek *Medalionów* Zofii Nałkowskiej). Zależność ta może też być do-słowna, jak w wypadku wiersza *Za kulisami* Cypriana Kamila Norwida, będącego źródłem tytułu powieści Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament*; słów Emily Dickinson: *This is my letter to the World*, które łączą funkcje motta (w oryginale) oraz incipitu (w tłumaczeniu) wiersza Stanisława Barańczaka *Problem nadawcy*; czy fragmentu wiersza *Unde malum?* Tadeusza Różewicza, któremu Czesław Miłosz odpowiada po cytacie w utworze pod tym samym tytułem (choć już bez znaku zapytania). Kwestia autorstwa mott ma zresztą swój drugi, anonimowy biegun. Nierzadko bowiem mottem staje się fragment nieopatrzony ani tytułem, ani nazwiskiem autora, co więcej, przeinaczony bądź skompilowany. Taka sytuacja – zaaranżowana świadomie (np. jako mistyfikacja) lub, co gorsza, będąca efektem wydawniczych zaniechań czy działań cenzorskich – choć wywołuje dyskomfort czytelnika przekonanego o swych erudycyjnych brakach, mieści się w regule działania motta jako przynęty, tyle że w takiej sytuacji jest to równanie z jedną niewiadomą. Tak czy inaczej, trudno nie patrzeć na motto inaczej niż na partię Bachtinowskiego dialogu, o swoistej dynamice zbliżeń i oddaleń, która ma za zadanie przypominać o uniwersalnym wymiarze literatury, jej polifoniczności i znaczeniowym niewyczerpaniu. Długa, wciąż tworzona historia motta jest dowodem niesłabnącej atrakcyjności intertekstualnego zderzenia, na którym się ono zasadza.

Ostatniego i w pewnym sensie ostatecznego argumentu na rzecz wielkości motta należy upatrywać w jego słownikowych koneksjach. Wśród licznych bliższych i dalszych synonimów motta (gnoma, paremia, proverbium, pryncypium, epigraf, apoftegmat) napotykamy *bon mot*. Współtworzy go,

zawarte w wyrazie *motto*, znajome francuskie *mot*, oznaczające słowo. Na początku było motto?

Iwona Gralewicz-Wolny

BIBLIOGRAFIA Böhm, R. (1975), *Das Motto in der englischen Litteratur des 19. Jahrhunderts*, München. | Jonca, M. (1988), *Funkcja motta w liryce*, „Litteraria", r. 20. | Kowalczykowa, A. (1981), *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny", nr 1–2. | Markiewicz, H. (2004), *Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, w: idem, *O cytatach i przypisach*, Kraków. | Miłosz, C. (2000), *To*, w: idem, *To*, Kraków. | Novalis (1984), *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybrał, przeł., wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa. | Pelc, J. (1973), *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*, Wrocław. | Piechota, M. (1992), *Motto w dziele literackim. Rekonesans*, w: *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, Katowice. | Sadzińska, E. (2011), *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*, Łódź. | Segermann, K. (1977), *Das Motto in der Lyrik*, München.

N

NAGROBEK

W przeciwieństwie do lapidarności, jednej z cech inskrypcji nagrobnej, używany na prawach synonimu „nagrobek" jest słowem wieloznacznym, obecnym w rozmaitych kulturowych rejestrach, fabularnie niezwykle produktywnym.

Historyk jako kwestie fundamentalne dla istoty opisywanego zjawiska wskazałby miejsce i czas jego zaistnienia (Grecja, V w. p.n.e.), panegiryczno-konsolacyjny charakter nagrobków oraz duchowe pokrewieństwo z epigrafem, inskrypcją czy elogium. Tę słownikową narrację równie dobrze jednak mogłaby zastąpić opowieść o słynnym napisie wyrytym na mogile Spartan, autorstwa Simonidesa z Keos. Czy o żartobliwych inskrypcjach, skłaniających do używania życia (ich znakiem był na grobach skrót B.V.V., oznaczający *bene valete*, to znaczy „używajcie łaźni, wina i Wenus"). Że tego rodzaju poetyka w wypadku polskich nekropolii jest czymś obcym, zaświadczyć mógłby historyk rodzimej kultury, dodając jednak, że echo tamtej tradycji da się usłyszeć w popularnych również u nas nagrobkach żartobliwych (pisał je m.in. Kochanowski, Naborowski, Potocki). Tyle tylko, że popularność tej formy ograniczona była do literatury, a rozbawienie lekturą widzianych na cmentarzach inskrypcji trzeba traktować jako oznakę literackiej nieudolności, a nie autorskich intencji. Ten sam historyk, w trybie encyklopedycznej glosy, mógłby przypomnieć o najstarszym rodzimym nagrobku, czyli znanej dziś jedynie z odpisów łacińskiej inskrypcji zapisanej na grobie Bolesława Chrobrego (jej powstanie datuje się na rok 1345, choć długo funkcjonowało przekonanie, że wykonano ją już w XI w.), i najdawniejszym epitafium zapisanym w języku polskim (1563, Czchów), którego bohaterem stał się Kacper Wielogłowski.

Poproszony o dopełnienie tych informacji historyk sztuki – uwydatniając z kolei językową polisemię „nagrobka" jako określenia inskrypcji nagrobnej czy stylizowanego na nią tekstu literackiego, ale i formy

architektonicznej wznoszonej na grobie – skojarzenie z tą formą mógłby zilustrować prelekcją o różnych typach nagrobków (stela, dolmen, tolos etc.), a także wykładem o fundamentalnym dla sztuki sepulkralnej dialogu toczącym się między literaturą, ikonografią i architekturą. W tym ujęciu wyryty na grobie tekst byłby zaledwie częścią większej, emblematycznej całości, której znaczenie konstytuowane jest na równi przez treść inskrypcji, co kształt pomnika. Opowieść o relacjach między wielkością (straty) a rozmiarem (pomnika), długością (epitafium) a twardością (kamienia) równie dobrze mogłaby jednak zostać zastąpiona historią znanego obrazu Nicolasa Poussina, na którym widnieje jedna z najsłynniejszych inskrypcji nagrobnych (*Et in Arcadia ego*), a na pewno najsłynniejsza w historii inskrypcja zapisana z błędem (zważywszy, że słowa te nie dotyczą śmierci, lecz pasterza, napis ten powinien przybrać formę – co podkreśla w swym studium Panofsky – *Et ego in Arcadia* lub *Ego fui in Arcadia*).

111

Sprowokowany tym językowym potknięciem historyk języka upomniałby się w tym miejscu o podkreślenie, że rodzimy leksem „nagrobek” jest leksykalnym, ale i słowotwórczym odpowiednikiem grec. ἐπιτάφιος (*epitáphios*) ‘należący do pochówku’, z którego wywodzi się też łacińskie *epitaphium* (w polszczyźnie zadomowione jako „epitafium” lub „epitaf”). Grzebiąc głębiej w historii „nagrobka”, dokopać się można skądinąd do „grzebania” właśnie, leksem „grób” bowiem (psł. **grobъ*) to rzeczownik odczasownikowy pochodzący od psł. **grebti* oznaczającego „grzebać, rozgarniać wierzchnią warstwę ziemi, drapać, wtórnie chować zwłoki w grobie” (Boryś). Mniej więcej od połowy XVIII w., najprawdopodobniej jako pochodna próby zażegnania wieloznaczności pojęcia (nagrobek – tekst literacki, nagrobek – dzieło architektoniczne), w polszczyźnie

pojawiło się również słowo „nadgrobek", zarezerwowane dla tego pierwszego przypadku, acz trudno uznać tę próbę za udaną, skoro wraz z początkiem XIX stulecia leksem ten zanika.

W żadnej mierze nie zanika jednak semantyczna produktywność „nagrobka" – określenie to bliskie jest nie tylko ludziom pióra (ci używali tego leksemu również w formie uogólnienia obejmującego inne formy poezji funeralnej), reprezentantom sztuki sepulkralnej, lecz także muzykom. Świadczy o tym mnogość utworów, w których jako tytuł pojawia się słowo „epitafium" (najsłynniejszy to bodaj *Epitaph* zespołu King Crimson), zapis nutowy odkryty na jednym z antycznych nagrobków, ale przede wszystkim *tombeau* (fr. 'grób', 'nagrobek') – popularna w XVII w., pierwotnie przeznaczona na lutnię, forma kompozycji, której istotą było upamiętnienie zmarłego (muzyczne „nagrobki" pisali artyści tej miary, co Robert de Visée, Louis Couperin czy Marin Marais).

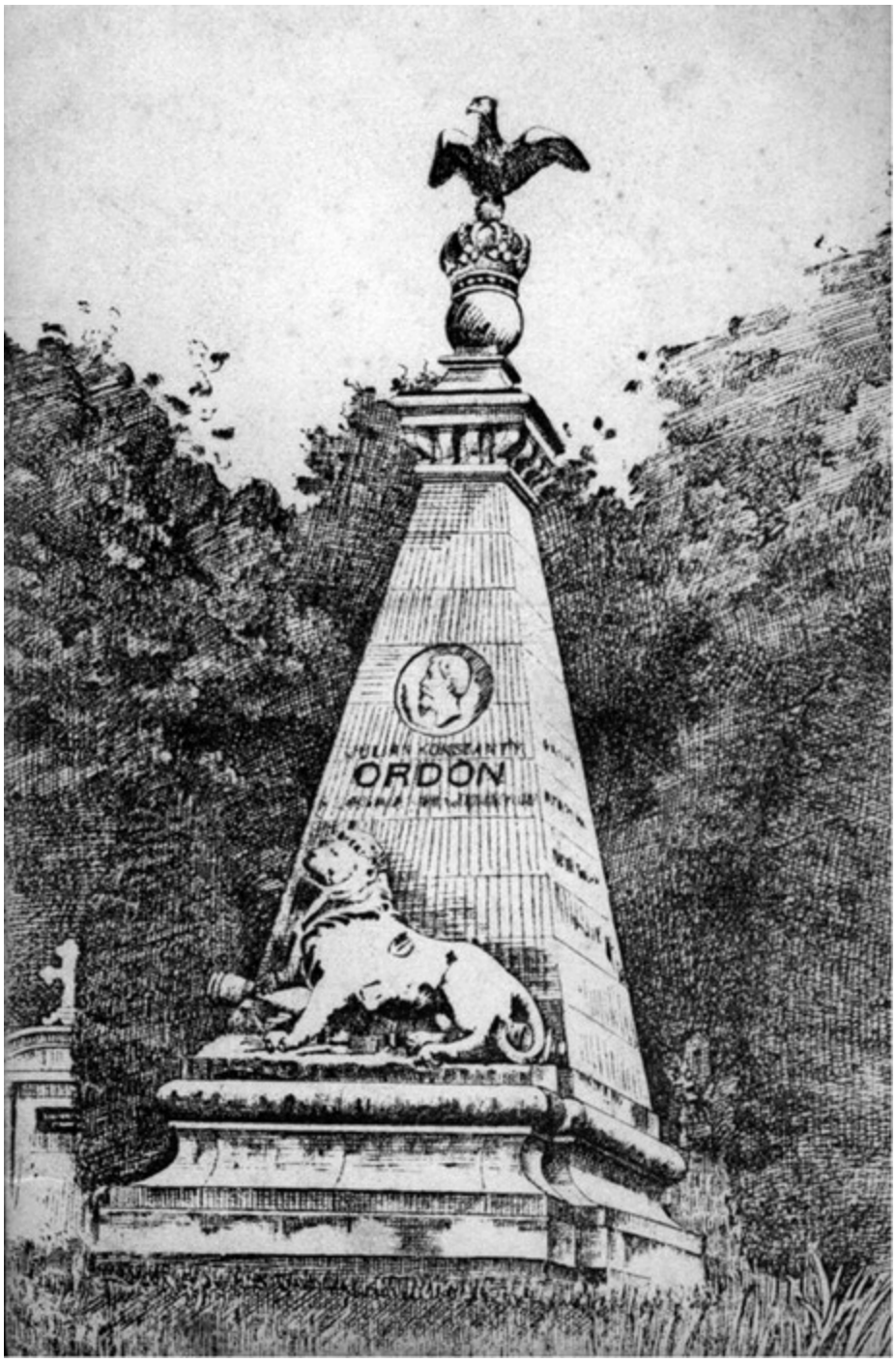
Cóż do tego wielogłosu mógłby wnieść głos historyka literatury? Przede wszystkim to, że historię „nagrobka" można opisywać zarówno jako proces stopniowego wydłużania się jego objętości oraz wzbogacania treści, jak i dzieje przekształcania się formy użytkowej w formę artystyczną aż do jej autonomizacji. Obligatoryjne dla użytkowego wymiaru nagrobka funkcje onomastyczne oraz informacyjne, związane z koniecznością podania imienia i nazwiska zmarłego, wieku, pozycji czy rangi społecznej, w wypadku formy aspirującej do artyzmu stają się czymś fakultatywnym, na plan pierwszy zaś wychodzą funkcje ekspresyjna oraz poetycka, których kształt determinuje w coraz mniejszym stopniu twardość kamienia czy wielkość pomnika, a w coraz większym – wymogi systemu genologicznego i przepisy sformułowane przez twórców poetyk normatywnych. Te z czasem coraz częściej bywają ignorowane, ponieważ oryginalność wysłowienia staje się czymś istotniejszym niż wierność poetologicznym przepisom, nakazującym do budowy nagrobka obowiązkowo użyć takich składników, jak *laudes*, *iacturae demonstratio*, *luctus*, *consolatio* i *exhoratio*.

Dwoistość medium (kamień i papier) oraz przestrzeni (cmentarz i biblioteka) nie pozostaje oczywiście bez wpływu na losy nagrobka. Z jednej strony trzeba uwypuklić popularność tego gatunku w literaturze staropolskiej (wśród poetów tego okresu próżno szukać takiego, który nie napisałby choć kilku epitafiów lub tekstów na nie stylizowanych), wyrafinowanie wynikające z zawężenia adresów odbiorczych (już nie

„przechodzień", lecz czytelnik) oraz pojawienie się charakterystycznych tylko dla jego literackiej odmiany nowych rejestrów tematycznych (nagrobek żartobliwy, zwierzęcy, samemu sobie). Warto też zwrócić uwagę na przydanie autorskiej sygnatury, której inskrypcje nagrobne z oczywistych względów były pozbawione, jak i na kształt graficzny części tekstów jawnie odwołujących się do formy autentycznych inskrypcji grobowych. Z drugiej strony autonomizacja tej formy nie oznacza, rzecz jasna, jej nieobecności w przestrzeni cmentarza. Wręcz odwrotnie, z upływem czasu – w rodzimej kulturze kluczową rolę odegrał tu przełom XVIII i XIX w. – forma zarezerwowana pierwotnie dla jednostek wybitnych (lub po prostu zamożnych) straciła mandat swoistej ekskluzywności. „Ze wstrętem – narzekał Krasicki (za: Rećko) – niekiedy przychodzi czytać wyryte na miedzi lub marmurze pochwały osób miernych, co gorsza zdrożnych, niegodnych takowego przepychu". Nieadekwatność słowa względem rzeczy – zjawisko pozbawione zapewne ram czasowych, a tu w dodatku znajdujące usprawiedliwienie w przynależności do form panegirycznych – to jedna kwestia. Kolejna wiąże się z przemianami, jakim zaczyna ulegać nagrobek pod wpływem procesów demokratyzacyjnych, które stały się też jego udziałem. Ich skutkiem jest zanik funkcji dydaktycznej na rzecz uwypuklenia aspektu konsolacyjnego oraz formuł odpowiadających kolejnym etapom żałoby. Pojawiły się zatem inskrypcje – rzecz dotąd niebywała – przepełnione mniej lub bardziej tajoną agresją, której adresatem była osoba zmarłego („Dziś płacze ma dusza / I serce krwawi / Dlaczegoś mnie mężu / Z dziećmi pozostawił – żona"; Kolbuszewski, 1985). O ile to ostatnie podejście stanowiło pewien margines, o tyle zjawiskiem powszechnym była/jest tendencja do przeciwstawiania słodkiej przeszłości i gorzkiej teraźniejszości, peryfrastyczny charakter inskrypcji związany z tabuizacją śmierci oraz powielanie na różnych grobach tych samych formuł, w czym spory udział miało rozpowszechnienie się w ofertach zakładów pogrzebowych wzorników (jednym z pierwszych był opublikowany w 1856 zbiór zatytułowany *Powinszowania na różne wydarzenia w ludzkim życiu tudzież wiersze do imionników i nagrobków* Stanisława Schmidta). Pochodną upowszechnienia się umieszczania na grobach inskrypcji było też to, że w dalszej perspektywie czasowej, by odwołać się do ustaleń Jacka Kolbuszewskiego (1996), „nagrobna epigrafika wierszowana całkiem

straciła związek z tradycją epitafijną – to znaczy z regułami gatunkowymi epitafium". Odtąd w takiej roli mógł się pojawiać każdy tekst, który zadowalał swymi estetycznymi walorami zamawiającego. Jakie były (i są) tego konsekwencje, odgadnąć nietrudno. W efekcie, choć w przestrzeni nekropolii wciąż pojawiają się utwory oryginalne, dominują jednak teksty odwołujące się do archaicznego słownika i banalnych metafor, artystycznie wtórne, poetycko nieudolne. Co prawda utrzymał się zwyczaj opatrywania grobów cytatami z utworów klasyków, ale równie często pojawiają się one w formie oryginalnej, co zmodyfikowanej, jako parafrazy czy kontaminacje słów poety i własnych dopisków („Jadźku, żono moja ty byłaś jak zdrowie! / Ile cię trzeba było cenić ten tylko wie / Kto cię stracił. A dobroć twą w całej osobie / Widzę i nie zapomnę, bo tęsknie po tobie"). Biorąc to pod uwagę, pisarze trafiający swoimi utworami nie pod strzechy, lecz na nagrobki, mogą być chyba tylko w połowie zadowoleni.

Grzegorz Olszański


ORDON

BIBLIOGRAFIA Ariès, P. (1992), *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa. | Kolbuszewski, J. (1985), *Wiersze z cmentarza: o współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław. | Kolbuszewski, J. (1996), *Cmentarze*, Wrocław. | Kolbuszewski, J. (1996), *Co mnie dzisiaj, jutro tobie. Polskie wiersze nagrobne*, Wrocław. | Panofsky, E. (1971), *„Et in Arcadia ego. Poussin*

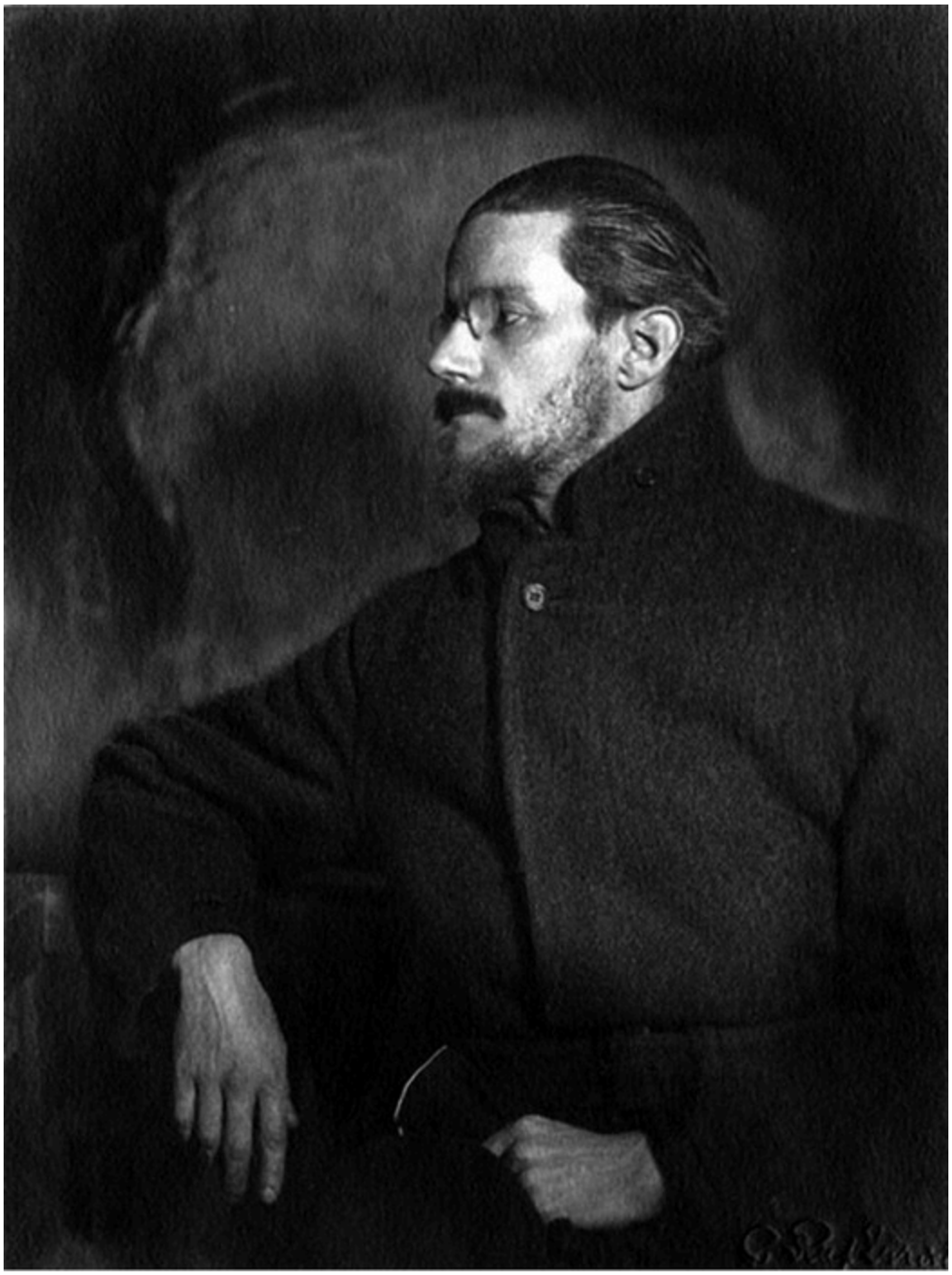
i tradycja elegijna, przeł. A. Morawińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa. | Rećko, J. (1992), *Literackie epitafium barokowe. Geneza i teoria gatunku*, Zielona Góra. | Rećko, J. (1994), *W kręgu poezji nagrobkowej polskiego baroku*, Zielona Góra. | Skwara, M. (1994), *„Miejsca wspólne" polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*, Szczecin. | Spólna, A. (2007), *Nowe „Treny"? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków. | Staroni Mazzolani, L. (wybór i oprac.) (1990), *Rzymskie epitafia, zaklęcia i wróżby*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa. | Sulima, R. (1992), *Od inskrypcji nagrobnej do prozy psychologicznej*, Kraków. | Trzynadlowski, J. (1977), *Małe formy literackie*, Wrocław.

NARRATOR

Narrator to ten, który opowiada historię – ale czy sam może mieć historię? I czy można ją przedstawić? Odpowiedź na te pytania wyznacza dwa przeciwne spojrzenia. Pierwsze widzi w narratorze przede wszystkim element, instancję tekstu – to podejścia formalizmu i strukturalizmu. Drugie chce opowiedzieć jego d z i e j e, tak jak dokonał tego Walter Benjamin, przedstawiając upadek i odejście narratora, który znika wraz ze zmieniającym się światem technik komunikacji. Oba stanowiska – systematycznej naukowości i historyzmu niepozbawionego nostalgii – są rozbieżne, ale spróbuję je spleść ze sobą.

W *Teorii powieści* György Lukács twierdzi, że powieściowa forma „wyraża uczucie transcendentalnej bezdomności lepiej niż jakakolwiek inna". Kto tu jest bezdomny, kto nie jest w swoim domu, wśród swoich, u siebie? Czy nie właśnie powieściowy narrator, który – jak pisze o nim Benjamin – „odizolował się"? Zarówno młody Lukács, jak i Benjamin dostrzegają zagubienie narratora nowożytnej powieści, utratę dawnej pełni, totalności świata opartego na praktycznym doświadczeniu. Jakże inaczej wygląda narrator w wydanej w 1910 r. rozprawie Käte Friedemann *Die Rolle des Erzählers in der Epik*: „Czyste medium zdarzeń, definiowane przez nas jako ten, kto wartościuje, odczuwa i postrzega, jest abstrakcją, na którą składa się wiele konkretnych form występowania prezentujących narratora w jakiejś jednej określo-nej roli". Dwudziestowieczna narratologia przeprowadzi liczne radykalizacje tej definicji. Wszystkie zmierzać będą do „odczłowieczenia" narratora, coraz mniej ważna będzie wspomniana „rola", a coraz istotniejsze – uznanie go za tekstową postać albo instancję narracyjną; jakże często spotkamy się ze sformułowaniami „ten, który opowiada, postrzega". Abstrakcyjna wizja narratora przenika do literaturoznawczego żargonu. Słychać ją w dydaktycznym przypomnieniu, że narrator nie jest rzeczywistym autorem, a także w rozbudowanych typologiach i klasyfikacjach form narracyjnych. Jak do tej uporządkowanej logiki ma się historia? Pewnej wskazówki dostarcza znowu Friedemann: mówi co prawda o duchu ludzkim, ale ten istnieje w postaci aksjomatów – czyli ahistorycznej struktury. Dzieje realizują tylko możliwości ducha, struktury, które da się abstrakcyjnie zrekonstruować. Tak naprawdę nie istnieje zatem żadna historia, lecz jedynie aprioryczna logika form

narracyjnych. A to otwiera wielki projekt badania gramatyk narracyjnych i poszukiwania uniwersalnych modeli opowiadania (od Proppa, przez Greimasa i Barthes'a, aż po najnowsze próby zbudowania algorytmów narracji).



114

Powróćmy do pytania: co nam mówią te dwa spojrzenia na narratora? W pewnym sensie wyrażają to samo. Oba są ujęciami zaniku, odchodzenia, śmierci narratora. Nowoczesna nauka najlepiej radzi sobie z trupem – nie

tylko biologia badająca zwłoki zwierząt, lecz także historiografia i literaturoznawstwo, dające zalecenia metodologiczne, by swoje badania odnieść do zastygłej przeszłości (warto zajmować się pisarzami, których korpus tekstów został już zamknięty – oczywiście śmiercią). Znamienne, że narratologia rozpoczyna się wtedy, gdy narrator jest już tak daleki, iż patrzeć na niego należy niczym na skamielinę, z dystansu przestrzennego i czasowego, a jeżeli się ku niemu przybliżyć, to z narzędziami badawczymi jeszcze zwiększającymi dystans.

W chwili powstania narratologii narrator zdawał się już martwy, a przynajmniej wielu chciało go zabić. Na początku XX w. widać to w niechęci literaturoznawców, a nawet wielu pisarzy do narracji wszechwiedzącej i w marzeniu o narracji obiektywnej, której skrajnym przypadkiem będzie „oko kamery". Skąd ten brak zaufania, irytacja, czy wręcz nienawiść? Łacińską etymologią narratora i narracji jest przymiotnik *gnarus*, który określa tego, kto dysponuje wiedzą, jest czegoś świadomy. Czasownik *narrare* określa mówienie o czymś, relacjonowanie. To stare znaczenie dochodzi do głosu w połączeniu narracji z doświadczeniem, w zdolności dawania rad, a także relacjonowania zdarzeń godnych opowiedzenia. Narrator to podmiot wiedzy potocznej, praktycznej, która nie spełnia nowoczesnych kryteriów specjalistycznych dyscyplin naukowych – i w drugą stronę, nauka jako wiedza specjalistyczna mówi nam o wszystkim, ale nie przekazuje doświadczenia. Wiedza narratora nie spełnia kryteriów kapitalistycznego obiegu utowarowionych informacji – słychać to w języku niemieckim, gdzie opowiadanie (*erzählen*) bliskie jest liczeniu (*zählen*) i liczbie (*Zahl*), ale by stać się z nimi tożsame, musiałoby się pozbyć pierwszej sylaby. Dlaczego jednak sztuka nie miałaby być swoistym skansenem narratorów, zajmujących się wyliczaniem historii, niesumujących się w żadną liczbę, opowieści niemożliwych do zliczenia? Dlaczego nie miałoby być tak, że im szybciej modernizuje się nowoczesny świat, tym bardziej potrzeba narratorów? Być może ta niechęć do narratora wynika właśnie stąd, że dziś jawi się on zarazem jako konieczny i niemożliwy. Narrator domaga się poważnego słuchania, ale dzisiaj nie może na to liczyć, więc jego jedyną dopuszczalną postawą staje się autoironia i podkreślanie własnej niewiedzy, niepewności, niewiarygodności. Jakby narrator, który kiedyś dysponował wiedzą (*gnarus*), teraz miał stać się swoim zaprzeczeniem –

ignorantem, który nie wie, a nawet wiedzieć nie chce. A czyż krańcową możliwością tej „nie-wiedzy" nie jest ujęcie narratora jako beztreściowej (a zatem i „bez-wiednej") funkcji tekstu?
Czy da się wynaleźć jakąś mediację pomiędzy wiedzą a ignorancją, znaczeniem przekazu praktycznego doświadczenia a semantyczną pustką informacji (ujmowanej w cybernetycznym modelu komunikacji)? Mimo że narrator ulega – w epoce medialnej symulacji – coraz głębszemu wyobcowaniu, a rozwijająca się bujnie narratologia dostarcza coraz większej liczby przykładów pogłębiającej się alienacji jego intermedialnych postaci, wyjściem nie może być nostalgiczna historia upadku narratora. Opowiadanie historii musi dziś zmierzyć się z podwójnym problemem: niedoborem sensu i nadmiarem sensów. Pierwszy wynika z niemożliwości racji dostatecznej – ostatecznego uzasadnienia własnego stanowiska i własnej opowieści. Drugi z tego, że wielość sensów niebezpiecznie zbliża się do ich braku. Rozwiązaniem może być proponowana przez Hansa Blumenberga zasada racji niedostatecznej, która w przypadku narratora oznaczać będzie akceptację wypadku, arbitralności ograniczanej tylko przez niezbywalne figury sensu. Jedną z takich figur scalających – użytą choćby w niniejszym haśle – może być napisanie hasła z perspektywy humanistyki niemieckojęzycznej, która w XX w. bardzo często podejmowała temat narratora, zarówno w postaci rozwijanej przez filologiczną teorię form narracyjnych, jak i w bardziej rozproszonych refleksjach filozofów. Ten wybór nie oznacza jednak, że tego problemu nie dałoby się przedstawić na podstawie materiału angielskiego, francuskiego czy rosyjskiego. By pozostać w obranym już kręgu językowym, na zakończenie przywołam jedną z nowych i ciekawych możliwości ustanowienia współczesnej pozycji opowiadacza. To pomysł wyrastający z prac niemieckiego pisarza, filozofa i reżysera, Alexandra Klugego, autora licznych, wręcz niezliczonych h i s t o r i i, zebranych w pięciu grubych tomach. Kluge mnoży swe utwory, przechwytując rozmaite informacje, także prasowe, by przekształcić je w takie opowieści, które znaleźć by się mogły w kalendarzu czy kronice, a więc w piśmiennych residuach ustnego opowiadania, których znakomitą tradycję tworzą opowiadania Johanna Petera Hebla czy Bertolta Brechta, a także „bajki dla dialektyków" Franza Kafki czy „pojęcia w historiach" Hansa Blumenberga. Uwagę Klugego może przyciągnąć dowolne wydarzenie czy osoba – ważne, by

przekazywały sens jakiegoś doświadczenia. Narrator tych utworów ma dawać czytelnikowi różnokierunkową orientację; nie trzeba znać ich wszystkich – chodzi raczej o swobodny, trochę przypadkowy wybór i namysł nad ich znaczeniem. Kluge proponuje wiedzę narracyjną, która ani nie popada w nostalgię (przeciwnie – jest arcynowoczesna), ani też nie alienuje się w medialnej informacji, ale chce odzyskać treści przejęte przez nowoczesny „spektakl" i z powrotem nadać im nietowarowe znaczenie. Szansa dla narratora tkwi zatem w przemyśleniu nowoczesności i w próbie zbudowania dla niej narracyjnej alternatywy, która zachowa pamięć zniewolonych przodków i nadzieję wyzwolenia wnuków.

Paweł Tomczok

BIBLIOGRAFIA Benjamin, W. (1996), *Narrator*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań. | Blumenberg, H. (1997), *O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym*, w: idem, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Warszawa. | Friedemann, K. (1980), *Rola narratora w epice*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, oprac. i przeł. R. Handke, Kraków. | Kluge, A. (2000), *Chronik der Gefühle. Lebensläufe*, Franfurt am Main. | Lukács, G. (1968), *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Goślicki, Warszawa. | Marquard, O. (2007), *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*, Stuttgart.

O

ONOMATOPEJA

Słowo nazywające zjawisko symbolizmu dźwiękowego, harmonię imitującą pochodzi ze starogreckiego ὄνομα (*ónoma*) – ‘imię’ i ποίησις (*poíēsis*) – ‘tworzenie’, ‘produkowanie’, stąd ὀνοματοποιέω (*onomatopoiéo*) – ‘daję nazwę’, ‘tworzę słowo’. Występuje, gdy wyrazy, zespoły leksemów lub sekwencje głoskowe wydobywają sygnał akustyczny, naśladują brzmienia, imitują odgłosy, reprezentują i odzwierciedlają naturalne dźwięki lub niedyskursywne zjawiska akustyczne. Walory onomatopeiczne miewają również specjalne układy rytmiczne w wierszu i prozie. Niemieckie określenia wyrażeń dźwiękonaśladowczych – *Lautmalerei*, *Tonmalerei* – streszczają ich podstawową funkcję: malowanie dźwiękiem i budowanie pejzażu dźwiękowego.

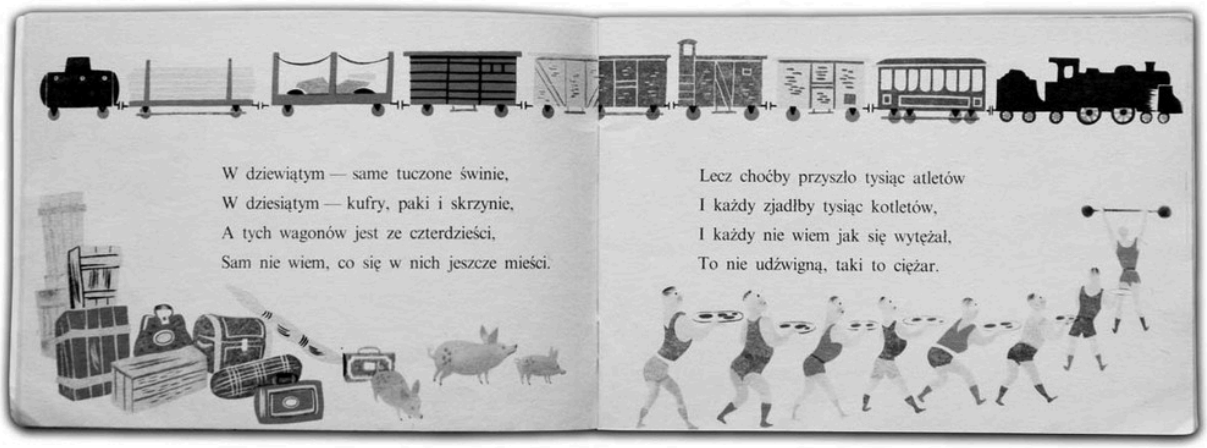
„Onomatopeja – jak zauważyli Wellek i Warren – przyciągała wiele uwagi, ponieważ używa jej wiele słynnych popisów wirtuozerii poetyckiej, jak i dlatego, że problem ten ściśle się wiąże z dawnym, mistycznym przekonaniem, według którego brzmienie wyrazu musi w jakiś sposób odpowiadać rzeczy oznaczanej. […] Pogląd, że słowo «właściwie» przedstawia rzecz lub czynność, nie ma już wyznawców – nowoczesne językoznawstwo jest skłonne dopuszczać co najwyżej istnienie tylko grupy słów zwanych «onomatopeicznymi», które pod pewnym względem znajdują się poza zwykłym systemem dźwiękowym języka i wyraźnie próbują naśladować dźwięki wydawane przez zwierzęta (*kukuryku*, *muu*, *hau*, *miau*)”.

Badacze wskazali na trzy stopnie zjawiska onomatopei: 1) rzeczywiste naśladowanie dźwięków naturalnych, 2) symbolikę i metaforykę dźwięków wierszowych (np. samogłoski jasne, odzwierciedlające kruchość i nagłość), 3) fizjologię wyrazów (synestezja, orkiestracja, rytm, metrum).

Z dużą częstotliwością onomatopeje pojawiają się w wierszach inspirowanych mową dzieci (wypowiedź Uty, córki Juliana Przybosia, zainteresowanego ewolucją mowy dziecka: „o niczym pit-pit-pili”

w *Chowance*, „halolo” w *Telefonie dwuletniej Uty*). Onomatopeje w utworach przeznaczonych dla najmłodszych odbiorców pozwalają dzieciom budować obraz świata (*Co słychać na wsi* Wandy Chotomskiej), niekiedy sięgają źródeł poetyckości, wprowadzając element gry z młodym czytelnikiem, jak w *Co kotek miał*, w którym Maria Kownacka wykorzystuje zjawisko homofonii, lub w Tuwimowskiej *Lokomotywie*: „I dudni, i stuka, łomocze i pędzi [...] / Do taktu turkoce i puka, i stuka to: / Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to. // [...] I koła turkocą, i puka, i stuka to: / Tak to to tak, tak to to tak, tak to to tak, tak to to tak!”
Genialne zastosowanie znalazła onomatopeja w nawiązującym do *Lokomotywy* wierszu *Jeszcze* Wisławy Szymborskiej, poświęconym holokaustowemu transportowi do obozu. Noblistka uchwyciła rytm i odgłos jazdy pociągu (onomatopeja rozgrywa się na planie metrycznym), a w klauzuli użyła złowieszczego oksymoronu, obrazującego ciszę i potęgującego pozagładową pustkę:

Tak to, tak, stuka koło. Las bez polan.
Tak to, tak. Lasem jedzie transport wołań.
Tak to, tak. Obudzona w nocy słyszę
tak to, tak, łomotanie ciszy w ciszę.



Katalog – jak to ujęli Wellek i Warren – onomatopeicznej wirtuozerii poetyckiej jest pokaźny. Sami podali ciekawy przykład z amerykańskiego

wiersza Johna Crowe'a Ransoma, w którym wers *the murmuring of innumerable bees* po zniweczeniu dźwiękowego efektu naśladowczego i przy trawestacji fonetycznej oddaje mord pszczół (*mordering* – 'mordowanie'). Polscy poeci za pomocą onomatopei budują np. wrażenie dziwności, jak Franciszek Karpiński w *Laurze i Filonie* („I coś tam klaszcze za borem"), lub uzyskują nastrój zagrożenia i opresji, jak Julian Tuwim w wierszu *Do prostego człowieka* („Wrzask liter z pierwszych stron dzienników"). Sfera dźwięku niekiedy stanowi dominantę utworu lub jego fragmentu – tak dzieje się w Mickiewiczowskim koncercie Jankiela z epopei *Pan Tadeusz* („Mistrz coraz takty nagli i tony natęża / A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża, / Jak zgrzyt żelaza po szkle"), w *Deszczu jesiennym* Leopolda Staffa („O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny / I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny") czy wierszach Józefa Czechowicza (*Dno*: „drży rży moc / […] blachy pancerne trzeszczą"; *Dzień*: „turkot, brzęk blach"), w których onomatopeje oddają przeczucie nadchodzącej katastrofy. Uwydatnienie wartości onomatopeicznych warto zauważyć w wierszu *Z Tatr* Przybosia („huk", „wrzask", „gromobicie", „zgrzyt"). Warstwa dźwiękowa wysuwa się na plan pierwszy w *Określonej epoce* Stanisława Barańczaka:

Żyjemy w określonej epoce (odchrząknięcie) i z tego
trzeba sobie, nieprawda, zdać z całą jasnością.
Sprawę. Żyjemy w (bulgot
z karafki) określonej, nieprawda,
epoce, w epoce
ciągłych wysiłków na rzecz, w
epoce narastających i zaostrzających się i
tak dalej (siorbnięcie), nieprawda, konfliktów.
Żyjemy w określonej e (brzęk odstawianej
szklanki) […]
przekreślone zostaną, nieprawda, rachuby
(odkaszlnięcie) tych, którzy.

Onomatopeje nadają wierszowi cechy komiczne, ośmieszają pustkę języka PRL-owskiej propagandy i niesionego przezeń pseudokomunikatu.

W *Hymnie porannym* nowofalowy poeta także odsłania absurd komunistycznej rzeczywistości:

Zmieszane z westchnień rezygnacji Z jęków
Miłosnych Z ciężkich stękań tych co śpią
Z pijackich śpiewów Z krzyku noworodka
Z szeptu modlitwy Z wrzasku pobitego
pałką Z
rzężenia konających Z głośnych
pierdnięć piosenek wojskowych chrapania
ostatnich depesz agencyjnych syren
fabrycznych zgrzytu tramwajów [...].

Zbigniew Herbert zwracał się czytelnika, pobudzając jego wyobraźnię dźwiękową: „nie ulegaj / szeptom pomrukom mlaskaniu", a możliwości stwarzania dźwięku obrazował także w wierszu *Mój głos wewnętrzny* („-glu – glu", „-ga – go – gi"). Miron Białoszewski, prekursor polskiej poezji dźwiękowej, w *Podłogo, błogosław* zapisał: „tu nie fis / i nie harmonia, / ale dysonans". W jego *Sztukach pięknych mojego pokoju* anioły śpiewają gamę, którą prokuruje osiem sylab („do-my-sły-rze-czy-wi-sto-ści"). W *Niedopisaniu* zwracał się z apostrofą do materii językowej, przywołując ją

do onomatopeizowania: „przyjdź / pismo […] byleś / pis-ło". Szumy, chrzęsty, stuki i zgrzyty to stałe elementy poezji lingwistycznej. Wywodząca się z tej tradycji Krystyna Miłobędzka pisała o „krzykach życia", w jej wierszu *Wczesna godzina* „ćwierkają pierwsze błyski", a wróbel „jednym «ćwiiirr» / trzyma się / […] kartki". Białoszewski w *Obrachunku z obserwunku gołąbkowego* także imitował ptasie dźwięki: „zawsze grrrr […] przefrrrr". Z kolei Ewa Lipska znalazła analogon dla rytmu utworu Rachmaninowa i dźwięku fortepianu: „Tamtarara tamtarara tamtarara. / To Rachmaninow". W innowacyjny sposób używa onomatopei Karl Dedecius w klauzuli niemieckiego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej *Kot w pustym mieszkaniu*, znajdując analogon dla wersu „i żadnych skoków, pisków na początek" w *ohne Miau* (dosłownie: „bez miau").

Fascynację możliwością stwarzaną przez onomatopeizowanie można odkryć w twórczości dadaistów (Hugo Balla, Tristana Tzary), będącej źródłem eksperymentalnej poezji dźwiękowej, odłamu poezji konkretnej. W l. 50. XX w. Eugen Gomringer, brazylijska grupa Noihandres (Augusto i Horaldo de Campos), Kurt Schwitters i Ernst Jandl wykorzystywali potencjał dźwiękowy i zapewniali czytelnikom doznania słuchowe. Czesław Miłosz o tego typu działaniach pisał polemicznie już w 1938 r., w artykule *Kłamstwo dzisiejszej poezji*: „Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwalać i potępiać, ale tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków?".

Glosolalie, echolalie, onomatopeje wykorzystują także twórcy komiksów (puf, brzdęk, skrzyp, zgrzyt, klask, klask, a psik, szuuu, szur, szur, szur, ding, don, tup, tup, piisk, wrrum, pac, bęc, klaps, bum, cap, ciach, tratata, łups, uuuu, paf, pafgrruch, skrzyyp, prask, pong, jaaau – wybrane z *Tytusa, Romka i Atomka* Henryka Jerzego Chmielewskiego oraz z *Kaczora Donalda*); potęgują one również ekspresję reklam i komunikacji internetowej.

Joanna Roszak

BIBLIOGRAFIA Gross, M. (1988), *Zur linguistischen Problematisierung des Onomatopoetischen*, Hamburg. | Havlik, E. J. (1981), *Lexikon der Onomatopöien. Die lautimitierenden Wörter im Comic*, Frankfurt am Main. | Jakobson, R., Waugh, L. (1989), *Magia dźwięków mowy*, przeł.

A. Tanalska, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór i red. M. R. Mayenowa, t. 1, Warszawa. | Meier, H. (1975), *Primäre und sekundäre Onomatopöien und andere Untersuchungen zur romanischen Etymologie*, Heidelberg. | Pszczołowska, L. (1975), *Jak się przekłada onomatopeje*, „Teksty", nr 6. | Tichy, E. (1983), *Onomatopoetische Verbalbildungen des Griechischen*, Wien. | Wellek, R., Warren, A. (1975), *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, red. i posłowie M. Żurowski, Warszawa.

ORYGINALNOŚĆ

Przyjęło się uważać oryginalność – oznaczającą odstępstwo od wzorów, zdolność obdarzania przedmiotu nowością, niezaangażowanie naśladowania w powstanie dzieła i konflikt z konwencją – za siłę sztuki. Derek Attridge wykładał: „być oryginalnym to stworzyć coś, co znacząco różni się od norm kontekstu kulturowego, w ramach którego jest wytwarzane i odbierane [...], co dokona przełomu lub [...] doprowadzi do wtargnięcia innego w obszar tego samego". Edward Balcerzan natomiast zauważał: „Oryginalność jest zadaniem pisarskim, a nie prostym darem natury". Ów termin, będący antonimem dla wtórności i falsyfikacji, wiąże się z niepowtarzalnością, brakiem dziedziczenia, autentycznością, prawdziwością (u Akwinaty) i źródłowością (Knapiusz). W związku z tym ostatnim rozumieniem oryginalności i oryginału Miron Białoszewski otwierał *Mówienie o pisaniu*: „Zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania. Chociaż niektórzy ludzie czy ludy miały podane do wierzenia, że zaczęło się od pisma [...] – nawet że jest oryginał pisma, ten prawdziwy, jedyny – tam w niebie", a Aleksander Wat pisał o oryginalności w *Dzienniku bez samogłosek*: „jest bardzo często, jeżeli nie najczęściej, *contre façons* wzoru, jego zaprzeczeniem, przeciwstawnością. Ten negatywny wpływ, bardziej potężny niż pozytywny, umyka na ogół uwadze wpływologów". Arnold Hauser rozumiał ją jako kategorię metafizyczną, konstytuującą sztukę. Przez wieki oryginalność pojmowano właśnie jako siłę kreacyjną, w kategoriach aksjologicznych. Dzisiejsze rozumienie pojęcia zdaje się zespalać wszystkie poprzednie znaczenia.

117

Pojęcie oryginalności ma korzenie w antyku i wiąże się z kategoriami *imitatio* i *inventio,* wskazuje na stosunek twórcy do materii. Artyści żadnej z epok nie byli na tę kategorię obojętni i także dziś jest ona istotnym atrybutem zarówno pisarstwa, jak i opisu sztuki. Pojęcie *poesis naturalis* to – wedle Teresy Michałowskiej – „poezja tworzona bez udziału wzorów i reguł, lecz pod wpływem wrodzonego talentu (natura, ingenium) poety i jego szczególnych dyspozycji psychicznych", badaczka dodaje jednak, że „oryginalność utworów w okresie staropolskim [...] nie stanowiła czynnika decydującego o dodatniej aksjologii dzieła, to raczej [...] cechy konwencjonalne i tradycyjne [...] budziły aprobatę odbiorców" (SLS). Dla Kazimierza Brodzińskiego, twórcy przełomu klasycystyczno-romantycznego, oryginalność polega na wiernym oddaniu tego, co się

dzieje w sercu. Cyprian Kamil Norwid twierdził, że oryginalne jest „sumienne w obliczu źródeł", powracające do nich (od *origo* – 'początek'), ale reformator polskiego języka poetyckiego uważał również tę kategorię za stały element twórczego wyzwania, stojącego przed literaturą i sztuką szczególnie od przełomu romantycznego („Taka pieśń jest siła, dzielność" – przeczuwał w improwizacji Konrad w III części Mickiewiczowskich *Dziadów*). Refleksja nad kategorią oryginalności żywo podjęta została w międzywojniu, kiedy powstały ruchy awangardowe, a Bruno Jasieński w *Bucie w butonierce* dyskredytował wtórne, według niego, dokonania poprzedników: „W parkocieniu krokietni — jakiś meeting panieński. / Dyskutują o sztuce, objawiając swój traf. / One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasieński, / Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff". Podobnie odczytać należy wymowę *Ody do turpistów* Juliana Przybosia: „Nie wytknęliście głowy z kubła u Becketta: / biedni! Nawet na własną śmietniczkę Was nie stać... / Nie, nie żal mi Was! / Wasz Pegaz – Szczur sparszywiał!" Odtąd oryginalność stała się nie tylko cechą tekstu, lecz także kreacji postaci autora, co tematyzował Tadeusz Różewicz w wierszu *Normalny poeta*:

czasem niepokoję się tym
że jestem taki zwyczajny
pisałem gdzieś kiedyś
o tym Nie martwię się ale zaczynam

myśleć że chyba to nie jest
normalne kiedy „poeta" nie jest
„zjawiskiem"
już czas wykreować siebie.

O tym, jaki stosunek miały do oryginalności kolejne formacje, pisał Jerzy Ziomek: w klasycyzmie obowiązywał „nakaz naśladowania", w romantyzmie oryginalność stała się wymogiem i głównym kryterium oceny dzieła, w awangardyzmie oryginalność tematyczna oddała prym odkrywczości językowej. Dariusz Cezary Maleszyński dopisał jako wstępną do Ziomkowego pomysłu periodyzacyjnego formację średniowieczną – za cechę charakteryzującą tysiąc lat wyobraźni wieków średnich uznał

zapatrzenie w oryginał Biblii. Ale poszukiwanie idei owej księgi i oryginału to kluczowe motywy dzieł wielu późniejszych autorów, wśród których szczególne miejsce zajmuje Bruno Schulz (w *Sanatorium pod Klepsydrą* mowa o Biblii: „...Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat?! Gdzie podziałeś Księgę?" lub o dziecięcej kolorowance z kalkomanią do ścierania: „Był to autentyk, święty oryginał, choć w tak głębokim poniżeniu"). Na horyzoncie twórczości Schulza zawsze majaczyło przekonanie, że „wszystkie książki dążą do Autentyku".
Istnieją zatem różnice między sięganiem po miano twórcy oryginalnego w przeszłości a próbami podejmowanymi współcześnie, kiedy artyści przezwyciężają nowoczesny lęk przed prekursorami. Poststrukturalistyczne rozgwieżdżenie, pantekstualizm przymuszają współczesnych twórców do odwagi dziedziczenia i imitacji w rozumieniu Harolda Blooma. W epoce nowej medialności, hiperrzeczywistości i symulakrów pytanie o to, czy oryginalność w sztuce jest jeszcze możliwa, nie przestaje rozpalać dyskusji na temat możliwości zniewalania odbiorcy i istnienia przekraczalnych granic. Z teorią falsyfikatu wiążą się pytania o tautologiczność kopii lub postrzeganie jej jako nowego autentyku, a rozważania na temat oryginalności – ze zbadaniem relacji negatywu i pozytywu. Oryginał opisuje się jako egzemplarz pierwszy, przedmiot bez referencji.
Obecnie z kategorią wiążą się „oryginalne przeróbki" (graffiti, muzealne akcje Banksy'ego, poematy Jarosława Lipszyca), strategie parafrazy i utwory powstałe na usługach innych tekstów. Tekst czerpie więc z funkcjonujących od dawna w kulturze wzorów i form, a kultura recyklingu i samplowania zdaje się nie wymagać rehabilitacji pojęć oryginalności i niepowtarzalności. Jednocześnie sposób, w jaki operuje poetyką plagiatu, falsyfikatu, kopii, decyduje o znaczeniu przekazu, sprzyja inicjowaniu gry między tym, co autentyczne, a tym, co pozorne, między prawdziwym a fikcyjnym, pierwotnym a wtórnym, każąc reinterpretować i redefiniować wyjściowy termin.
Jest wreszcie oryginalność kategorią silnie dziś kojarzoną nie tylko z historią sztuki, z filozofią, lecz przede wszystkim z translatoryką. Strategia tłumaczeniowa pisarzy staropolskich wiązała się – jak pisze Teresa Michałowska – z „walką o wyższość nad oryginałem", tłumacze pozwalali sobie na parafrazę, polonizację, relokację i inne strategie, dziś

rzadko stosowane. Jorge Luis Borges, który twierdził: „Wedle szeroko rozpowszechnionego przesądu wszystkie tłumaczenia zdradzają swoje niedościgłe oryginały", stworzył opowiadanie poświęcone utopii translacyjnego powtórzenia (*Pierre Menard, autor Don Kichota*); jego bohater, Pierre Menard, pisze od nowa powieść Cervantesa *Don Kichot*, która, jak interpretuje utwór Jolanta Kozak, „doskonale wchłania matrycę" i „staje się jednak owocem umysłowości Pierre'a Menarda".

Wielu badaczy przekładu nie unika sięgania po tę kategorię, bo zwracanie się ku oryginałowi stanowi pierwszy obowiązek tłumacza. Walter Benjamin i Jacques Derrida podkreślali, że oryginał ma w sobie potencjał oczekiwania na przekład. Ten pierwszy twierdził też, posługując się metaforą: „Prawdziwy przekład jest przezroczysty, nie przesłania oryginału, nie pozbawia go światła, lecz czysty język, niejako wzmocniony przez swe własne medium, tym jaśniejszym snopem rzuca światło na oryginał".

Joanna Roszak

BIBLIOGRAFIA Attridge, D. (2007), *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków. | Borges, J. L. (2004), *Muzyka słów i przekład*, w: *Rzemiosło poezji. Wykłady fundacji Charlesa Eliota Nortona, 1967–1968*, oprac. C. A. Mihailescu, przeł. M. Świerkocki, Warszawa. | Derrida, J. (2009), *Wieże Babel*, przeł. A. Dziadek, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków. | Fulińska, A. (2000), *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław. | Hauser, A. (1970), *Przeciwstawne siły w historii sztuki: oryginalność i konwencje*, w: idem, *Filozofia historii sztuki*, przeł. D. Danek, J. Kamionkowa, Warszawa. | Janson, H. W. (1976), *Oryginalność jako kryterium doskonałości*, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybór i wstęp J. Białostocki, przeł. A. Dębicki, F. Franckowiak, K. Kamińska i in., Warszawa. | Konieczna-Twardzikowa, J. (red.) (1995), *Między oryginałem a przekładem*, Kraków. | Kozak, J. (2009), *Przekład literacki jako metafora. Między „logos" a „lexis"*, Warszawa. | Maleszyński, D. C. (1982), *Jedyna Księga. Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki", z. 3–4. | Świegocki, K. (1997), *Cypriana Norwida pojęcie oryginalności*, „Zeszyty Naukowe WSRP Siedlce", nr 50. | Ziomek, J. (1986), *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki", z. 4.

P

PAIGNION

Logos, czyli słowo, może być obosiecznym mieczem i rozwidloną drogą; może gromadzić bycie (Heidegger) i ogromne zapasy strategii gry. Dziecko patrzy na świat oczami dziecka i stawia dziecinne pytania, które mogą jednakowoż okazać się głęboko filozoficzne w swej prostocie. Z dziecinnego zachowania albo performatywnych praktyk, które jednocześnie bawiły i budziły zażenowanie społeczeństwa, słynęli cynicy. Uważali się za uczniów Sokratesa i uczyli sztuki życia przykładem. Jednym z najbardziej znanych cyników był Krates z Teb (ok. 365 – ok. 285 p.n.e.). Przezywali go Odźwiernym, bo chodził, naiwny jak dziecko, od drzwi do drzwi i łajał ateńskich obywateli, recytując od progu:

Dla kucharza min dziesięć, drachmę lekarzowi,
pochlebcy pięć talentów, doradcy grosza tylko,
kochance jeden talent, trzy obole filozofowi.

Krates – jak widać – wyrzuca ludziom fakt, że mądrość w porównaniu z komplementem jest bardzo tania. W ten osobliwy sposób zachęca swych współobywateli do przeskalowania wartości, ośmieszając styl życia, piętnując różnego typu dysproporcje. Przekonuje do dziecinnego patrzenia na świat, a może i powrotu do dziecięctwa życia. Zachowało się więcej żartobliwych i umoralniających wierszyków Kratesa, nazywanych już w starożytności paignionami. Grecki wyraz παίγνιον (*paignion*) albo używane w zdrobnieniu παιγνίδιον (*paignídion*), oznacza igraszkę, dowcip, żart, zabawkę oraz wszystko, co mogłoby się stać przedmiotem gry.
Paignion odwołuje się do zaklęć, modlitw, formuł magicznych, struktur nielogicznych, prelogicznych, archaicznych rytualizacji przełamujących potoczne rozumienie albo olśniewających nowym rozumieniem. Uwalnia dżina słów, igrając z konwencją. Paignion to próba zaczęcia pracy z językiem jak gdyby od zera, od dziecięctwa logosu (dadaiści). Dziecko ma

kontakt z tym, co pierwotne i arcyludzkie, niezmęczone jeszcze kulturą ani światem, ani sobą. Dwa autorytety mówią coś o tym: „Królestwo jest w ręku dziecka" (Heraklit). „Mówię wam, że jeśli się nie nawrócicie i nie staniecie jak dzieci (ὡς τὰ παιδία – *hos ta paidía*), nie wejdziecie do królestwa niebieskiego" (Mt 18, 3).

W paignionie może działać zasada „bawiąc, uczyć", ale paignion może być zgoła tylko wykrystalizowanym szyderstwem bądź – jako swoista technika – popisem poetyckiego kunsztu. Dla Platona paignion jest gatunkiem literackim, do którego zresztą Platon włącza komedię. Paigniony wyśmiewały, pouczały, były erotyczne i bukoliczne. Występom mimów towarzyszyła recytacja paignionów. Od IV w. n.e., czyli w epoce hellenistycznej, zaczęła się utrwalać literacka i filologiczna terminologia (filologowie z Aleksandrii). Paignionem zaczęto nazywać małą metryczną formę poetycką o zabawnej wymowie. Tworzono technopaigniony, czyli wiersze graficzne, wiersze-rysunki (Simiasza wiersz w kształcie siekiery, Porfyriusza Optatianusa wiersz w postaci żaglowca, którego maszt to przekreślone P, symbol Chrystusa). Poematy figuralne były modne w baroku (*Bildgedichte* i emblematy); Alciatus swój zbiór publikuje w 1531 r. Litery naśladujące kształt rzeczy redukowały treść do formy – tak narodziła się ikonologia.

Do łaciny wszedł paignion jako *paegnium*. Mamy pewne wyobrażenie o twórczości Lewiusza (Laevius), który pisał w II w. p.n.e. erotopaigniony i technopaigniony (wiersz o Feniksie, w którym litery układają się w skrzydła ptaka). W czasach chrześcijańskich *carmina figurata* tworzył Wenancjusz Fortunat.

Dosłownie jednak paignion oznacza dziecinadę, nadanie wypowiedzi cech jak gdyby dziecięcych. Pochodzi od znanego już Homerowi greckiego czasownika παίζω (*paidzo*), czyli 'gram', 'bawię się', a nawet 'tańczę' – od παῖς (*país*) dziecko. „Dzieci, podobnie jak postaci z bajek, wiedzą, że aby uzyskać szczęście, trzeba zawładnąć dżinem uwięzionym w lampie albo zdobyć kurę znoszącą złote jajka" (Agamben). Dziecko potrafi grać w klasy wyrazami – między piekłem a niebem, poezją a bełkotem. To prawda, że „najbardziej literackie cudowności powstają jako skutek niewiedzy dziecka w zetknięciu się z nieznanymi mu wyrazami, które słyszy w zrozumiałym szyku frazeologicznym" (Cieślikowski, 1985). Paigniony można spotkać

w „literaturze czwartej, czyli w książkach przeznaczonych do nauczania dzieci w szkołach" (Cieślikowski, 1976).
Doskonałym przykładem polskiego „dziecięcego" paignionu mógłby być wiersz Ludwika Jerzego Kerna, który nie tylko jest tekstem ideograficznym, igraszką, zabawą, lecz także wężowym ruchem, wijącym się tańcem, sylabowym pląsem gadzim:

I-
dzie
wąż
wąską
dróż-
ką,
nie
po-
ru-
sza
żad-
ną
nóż-
ką

„Tego wiersza można nie tylko wysłuchać, ale i go wytupać, a także zobaczyć" (Baluch).
Każde poetyckie igranie słowami, stylizacjami wolno uznać za paignion. Paignionem byłby zatem akrostych, *versus ropalicus* (wiersz, w którym każde następne słowo jest dłuższe o sylabę), *eochoicum*, a także *reciprocum heroum*. Również koncepcja asygmatyzmu, czyli niezapisywania „s" (u Greków sigmy) wpisuje się w poetykę paignionu (wedle starożytnych teoretyków). Niejaki Tryfiodor miał napisać *Odyseję*, nie używając w tekście sigmy ani razu. Ale co to za *Odyseja*, w której nie ma nawet imienia bohatera?

Zbigniew Kadłubek

BIBLIOGRAFIA Agamben, G. (2006), *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa. | Baluch, A. (2008), *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków. | Cieślikowski, J. (1976), *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, „Literatura Ludowa", nr 1. | Cieślikowski, J. (1985), *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław. | Clemens, R. J. (1960), *Picta poesis*, Roma. | Diogenes Laërtios (1984), *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, wstęp K. Leśniak, Warszawa. | Geffken, J., Ziebarth, E. (red.) (1914), *Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums*, Leipzig–Berlin. | Heraklit (1989), *Fragmenty*, przeł. A. Czerniawski, „Pismo Literacko-Artystyczne", nr 1. | Morawski, K. (1909), *Historya literatury rzymskiej za rzeczypospolitej*, Kraków. | Reale, G. (2004), *Historia filozofii starożytnej*, t. III, *Systemy epoki hellenistycznej*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin.

PALINDROM

Słowa chodzą rozmaitymi ścieżkami. Czasem są to ścieżki, które słowa same wydeptały. Bywają to ścieżki proste, jak w wyrazach: kok, radar, kajak, zaraz. Niejedno imię stanowi zapis takiego powrotu słowa po własnych śladach do samego początku: Ala, Anna, Natan, Bob. Także nazwy miast mogą stanowić dowód na istnienie owej tendencji: amerykańskie Wassawamassaw, litewskie Silagalis czy indyjskie Malayalam. Mieszkańcy zapewne zdają sobie sprawę, że nazwy ich miejscowości to palindromy. Być może nie każdy z nich wie, że palindrom to słowo greckiego pochodzenia. Πάλιν (*pálin*) znaczy ‘z powrotem’, a δρόμος (*drómos*) to ‘bieg’. Chodziłoby więc o słowa, które biegną z powrotem, czyli: czytają się tak samo od początku i od końca. Nieraz, jak się okazuje, jest to poetycki bieg przez płotki.

Palindromy to nie tylko pojedyncze słowa. Ich wyrafinowanie i urok można docenić w pełni, gdy wydeptana ścieżka zamyka się w obrębie całej dwustronnej frazy, lub wręcz kilku (a w przypadkach skrajnych: kilkuset) zdań. Sztandarowym przykładem palindromicznej frazy w języku polskim jest precyzyjny opis kazusu zoologicznego: „Kobyła ma mały bok”. Takich prozaicznych przykładów można wyliczyć więcej: „A to idiota!”; „Zakopane na pokaz”; „Pętaka tęp!”; „No i lata batalion”; „Ja tu tonę – no tutaj!”, czy świadczące o sporej ignorancji pytanie: „A Nil to kotlina?”.

Trudno określić, kiedy powstał pierwszy palindrom. Radykalni badacze uważają, że palindromiczny kształt miał już pierwszy akt komunikacji międzyludzkiej. Biblijny Adam miał przywitać swoją nową towarzyszkę słowami: „Madam, I’m Adam”. Ta teoria wymaga jednak przyjęcia niezbyt przekonującej hipotezy, że założyciel ludzkiego rodu swój wolny czas w rajskich ogrodach poświęcał na naukę języka angielskiego (a należałoby przypuszczać, że także francuskiego), dlatego odrzucamy ją tutaj, by pierwszego odnotowanego palindromistę odnaleźć w III w. p.n.e. w Aleksandrii, w osobie Sotadesa, uważanego za twórcę poetyckiego palindromu. Należy dodać, że był on autorem poezji – mówiąc delikatnie – swawolnej, a w rzeczywistości tak wulgarnej i agresywnej, że jeden z jego wierszy, wyszydzający Ptolemeusza II, kosztował Sotadesa życie. Choć czas rozprawił się z dorobkiem poety nie mniej okrutnie niż władca z samym poetą, wśród niewielu ocalałych fragmentów znajdujemy i ten, który

wpędził Sotadesa w tarapaty. Jest tak obsceniczny, że po pierwsze, nie może dziwić żywiołowa reakcja Ptolemeusza, a po drugie, nie wypada go tutaj przytaczać.

118

Najbardziej znany starożytny palindrom nie dotyczy jednak kazirodczych związków władców Egiptu, lecz agrokultury. Zachowana w pogrzebanych przez Wezuwiusza Pompejach palindromiczna łacińska inskrypcja brzmi: *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* (Siewca Arepo z wysiłkiem trzyma koła). Znamienne, że owo zdanie to nie tylko palindrom, lecz także wyrafinowany wielopoziomowy anagram. Misterna konstrukcja tej frazy umożliwia przedstawienie jej za pomocą kwadratu, zwanego czasem magicznym, zadziwiającego symetrią literowych przebiegów. W takiej formie została zresztą odnaleziona:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Filologowie, filozofowie i teologowie od wieków próbują dociec, co tak naprawdę kryje się za tajemniczym zdaniem, bez rozstrzygających niestety rezultatów. Mniej zagadkowy, za to poetycki i surowy w swojej wymowie palindrom przetrwał w języku starogreckim: Νἰψον ἀνομήματα, μὴ μόναν ὄψιν (*Nípson anomémata, mè mónan ópsin*) „Obmyj się z grzechów, nie tylko twarz". Tę chrześcijańską poradę (czy też przestrogę) można odnaleźć w wielu świętych miejscach, a najbardziej znany jej zapis utrwalony został na dziedzińcu świątyni Hagia Sophia w Konstantynopolu.

Dwa przytoczone najsłynniejsze historyczne palindromy są nietypowe dlatego, że ich ton jest poważny, lub wręcz – jak w wypadku kwadratu z Pompejów – kryje w sobie nieprzeniknioną tajemnicę. Tymczasem współcześnie palindrom to narzędzie lingwistycznych tricksterów, mistrzów warsztatu słownego, którzy tworzenie palindromów zamienili w sztukę poetycką, ale też – w poetycką igraszkę.

Poetą, który w Polsce zajmował się tropieniem słów na ich powrotnych ścieżkach, był Julian Tuwim. Poza skatalogowaniem wielu doskonałych palindromów zdobył się także na wymyślenie polskich nazw dla omawianego starogreckiego pojęcia. Zaproponował m.in. „literozwrot", „odwrocień" i „wsteczeń". Tuwim przytacza również najstarszy zachowany palindrom w języku polskim, pióra ks. Wojciecha Waśniowskiego (XVII w.): „Co w onei? Ow pokoy y okop, woien owoc". Skamandryta zauważa też istnienie palindromów liczbowych. Na przykład potęgi kwadratowe liczb 11, 111, 1111 itd. są palindromami. Wreszcie, to Tuwim wymyślił palindromiczną apostrofę do muzy, która może służyć jako motto każdego palindromisty: „Muzo! Raz daj jad za rozum!".

Palindrom w swojej poetyckiej odmianie musi spełniać te same kryteria, co dobry wiersz, tj. zwracać uwagę odbiorcy na swoje tworzywo, czyli na językową nadorganizację. W wypadku palindromu jest ona oczywista, bo jego symetryczna budowa nie może zostać niezauważona – jest jedynym koniecznym wyznacznikiem strukturalnym i właściwym celem tworzenia

palindromu. Wymyślenie palindromu samo w sobie jest trudne, ale mistrzostwa wymaga ułożenie palindromu, który ma sens. Doskonały palindrom poetycki musi spełniać więc i drugie kryterium poza formalnym, tj. nieść znaczenie, a najlepiej – wiele skondensowanych znaczeń. Taki palindrom to osobny gatunek literacki, który zasługuje na odrębną nazwę. Nadał mu ją Stanisław Barańczak, przeciwstawiwszy wspomnianej kobyle o małym boku, czyli zwierzęciu zupełnie typowemu, nudnemu i w tym wypadku raczej niewielkiemu, egzotycznego i dostojnie ogromnego dromadera. Innymi słowy, polski poeta zauważył, że zwykłe palindromy są krótkie i przez to niezbyt wyrafinowane. Zaproponował przeto wariant długi, rozłożysty i obdarzony złożonym sensem – i nadał temu gatunkowi miano „palindromadera". Oto kilka przykładów autorstwa Barańczaka:

„A, dawaj, omotała mię już wóda" woła konsul Lukullus: „No, kał owadów żuję – i mała to moja wada!...".
Na wiecu: „No Jim, jedz bób; zdejmij onuce, Iwan!"
O, w tse-tse jest estyma dla życia, losu (kopy pokus) – o, laicy! Żal... Damy tse-tse jestestwo?

Wszystkie ułożone przez Barańczaka palindromadery mają sens i mówią nam coś o świecie, choć czasem rozpoznanie ukrytych w nich znaczeń wymaga opatrzenia utworu odpowiednim aparatem (przypisami, interpretacyjnym naprowadzeniem).
Palindrom literacki to skrajny przykład poetyki ograniczenia, a więc koncepcji twórczości obciążonej przez autora przyjętymi idiosynkratycznie kryteriami, które dodatkowo utrudniają mu pisanie, zmuszając do większego wysiłku. Jak powiedzieć prawdę o świecie tak, by ta prawda ujawniała się w ten sam sposób także w lekturze wspak? To zadanie dla najzręczniejszych majstrów. Barańczak pokazał, że jest to możliwe nie tylko w małej formie, lecz także w liczącym 2500 liter opowiadaniu. Utwór ten rozpoczyna się słowami: „W lasku. Hulaka zsadza Jankę i pyta: [...]", a kończy: „– A Ty, piękna? – Jazda, szakalu! Huk salw". Między tymi zdaniami mieści się długi i złożony dialog Hulaki i Janki – oczywiście cały palindromiczny.

Tradycja palindromu polskiego jest bardzo bogata, co trzeba docenić tym bardziej, że nasz język w wyniku obecności dwuznaków i znaków diakrytycznych opiera się mocno wysiłkom palindromisty. Można te ograniczenia pokonać albo za pomocą talentu, jak czynił to Barańczak, można też odwołać się do nauk ścisłych. Józef Godzic opracował algorytm pozwalający ułożyć 150 bilionów palindromów. Na przeczytanie ich wszystkich trzeba by podobno przeznaczyć 80 milionów lat… Nawet bez tak wyczerpującej lektury można przypuszczać, że nie każdy z tych palindromów spełnia kryterium sensu.

Postacią szczególnie zasłużoną dla polskiej sztuki palindromu jest Tadeusz Morawski, który założył Muzeum Palindromów w Nowej Wsi koło Serocka, a także stronę internetową zbierającą wiadomości z bogatego świata palindromopisarstwa. Sam napisał niezliczone „literozwroty", w tym najdłuższy na świecie, liczący aż 33 tysiące znaków.

Na koniec wspomnieć należy, że choć słowa lubią wracać do początku tymi samymi ścieżkami, czasem jednak czynią to nie po swoich śladach. Bywa, że słowo/zdanie czytane od tyłu ciągle ma sens, ale inny niż wtedy, gdy zwrot aktu czytania prowadzi z lewej do prawej. Takie słowa kryją w sobie dwie prawdy. Okazuje się np., że przenicowany Sopot to nie tylko monciak i molo, lecz także coś więcej: nadmorska miejscowość jako stale powracający motyw. Innym przykładem pokazującym, jak niezbadane mogą być ścieżki słów, jest amok, który po odwróceniu daje właściwie swój antonim. Palindrom tego typu to mordnilap.

Odmianą tak rozumianego palindromu, lecz nie na poziomie liter, ale szyku wyrazów, są raki, gatunek uprawiany przez Jana Kochanowskiego i Jana Andrzeja Morsztyna. Nie jest tak trudny do opanowania jak typowy palindrom, bo składnia języka polskiego umożliwia zmianę sensu przez samą grę szykiem i interpunkcją – jest to dużo łatwiejsze niż podążanie wstecz krętymi ścieżkami liter. Syntaksa może służyć jako narzędzie rebelii – raki (zwane też *sotadicum* – od imienia wspomnianego wcześniej poety), idąc wstecz, odsłaniają sens przeciwstawny do zawartego w regularnym toku. Taki wiersz zawiera więc sprzeczne znaczenia i każe przypuszczać, że to ten ukryty, wsteczny sens jest tym właściwym, „prawdziwym". Najbardziej znany przykład z Morsztyna: „Cnota cię rządzi nie pragniesz pieniędzy"; w odczytaniu wstecznym: „Pieniędzy pragniesz, nie rządzi cię cnota". Raki umożliwiają więc tworzenie wersów o poważnej

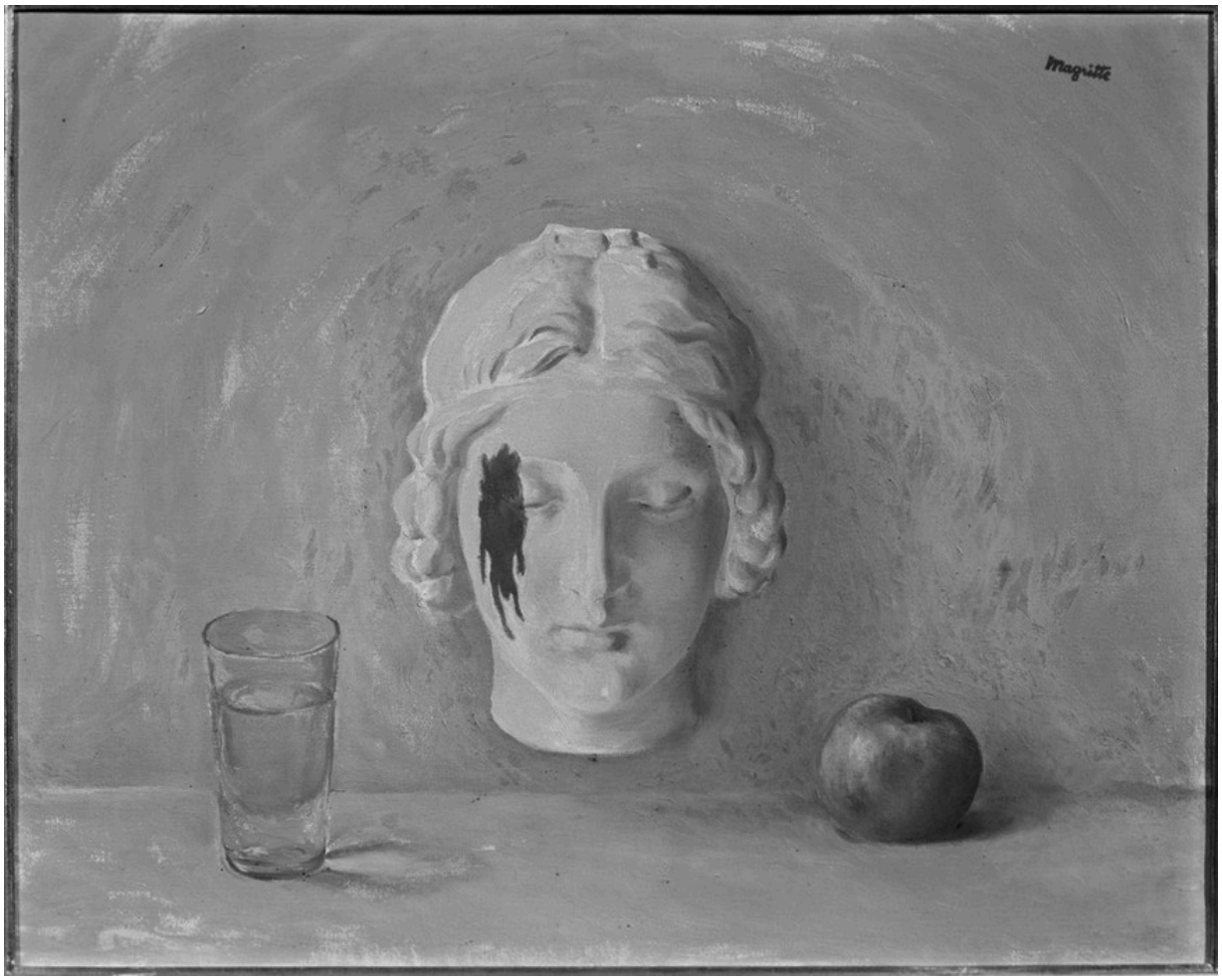
tematyce, podczas gdy klasyczny palindrom ze względu na brak pełnej nad nim kontroli prawie zawsze ociera się o purnonsens (a jednak, jak udowadnia Barańczak, pełen sensu).
Pamiętając o tym, by podczas wieczornych ablucji obmywać nie tylko twarz, lecz także duszę, oraz wspominając Arepo niestrudzenie trzymającego swoje koła, nie należy zapominać o niewymienionym dotychczas, choć stale implikowanym trzecim kryterium, które spełnia dobry literacki palindrom. Powinien on mianowicie być dowcipny.

Maciej Skrzypecki

BIBLIOGRAFIA Barańczak, S. (2009), *Palindromader*, w: idem, *Pegaz zdębiał*, Warszawa. | Morawski, T. (2006), *Słowa jak w lustrze*, http://histmag.org/Slowa-jak-w-lustrze-338 [dostęp: 10.05.2016]. | Morawski, T. (2008), *Kobyła ma mały bok*, Warszawa. | Tuwim, J. (2008), *O pewnej kobyle i rakach*, w: idem, *Pegaz dęba*, Warszawa.

PAMIĘTNIK

Niewiele osób wie – bo w tym sensie słowo to w polszczyźnie od dawna już nie jest używane – że pamiętnik pierwotnie był osobą, konkretnie zaś mężczyzną. Jego kobiecym odpowiednikiem była pamiętnica. Pamiętnicy i pamiętnice, tak się niegdyś mówiło o tych, którzy coś widzieli albo czegoś doświadczyli i rzecz zapamiętali. Pamiętnicy właśnie, a nie pamiętniki – deklinacja przechowuje tę istotną różnicę, wszak dziś zapewne użylibyśmy w tym kontekście określenia „świadek". Ale leksykon Urbańczyka (Sstp), jak i ESJP XVIIIXVIII notują tylko to archaiczne, osobowe znaczenie słowa. Podobnie w SPXVI, gdzie jednak poszerzone zostało rozumienie pamiętnika o „księgę do zapisków". Jeszcze w XVIII w. zżymał się ks. Karol Wyrwicz w szyderczej broszurze *Pamiętnikowi historycznemu i politycznemu warszawskiemu pro memoria,* że użycie określenia „pamiętnik" w tytule wydawnictwa jest sprzeczne z naszą tradycją językową. Przeszło pół wieku później komentujący ten spór Kazimierz Wóycicki stwierdza, że „Wyrwicz gromi Świtkowskiego [wydawcę „Pamiętnika"] za wprowadzone nowe wyrazy przez niego i po raz pierwszy w druku użyte". Podobnie oceniał to historyk Julian Bartoszewicz: „Wyrazu tego pierwszy użył Świtkowski". Wyraz ten rzeczywiście musiał być nowy, skoro słownik Lindego, wydawany od 1807 roku, rozpoczyna hasło od tradycyjnej wykładni: „*memorator*; który co pamięta" oraz „spółczesny świadek". Piotr Świtkowski, wydawca i redaktor „Pamiętnika Historycznego i Politycznego" (który ukazywał się od 1782 r.), mógł zatem dokonać semantycznego przeszczepu na grunt polszczyzny takich obcych określeń, jak *revue scientifique* czy *scientific journal*. „Pamiętnik" jest tu synonimem „przeglądu naukowego", a historia pokazała, że to znaczenie dobrze się zakorzeniło i od XIX w. czasopisma z pamiętnikiem w tytule zaczęły się mnożyć jak grzyby po deszczu.



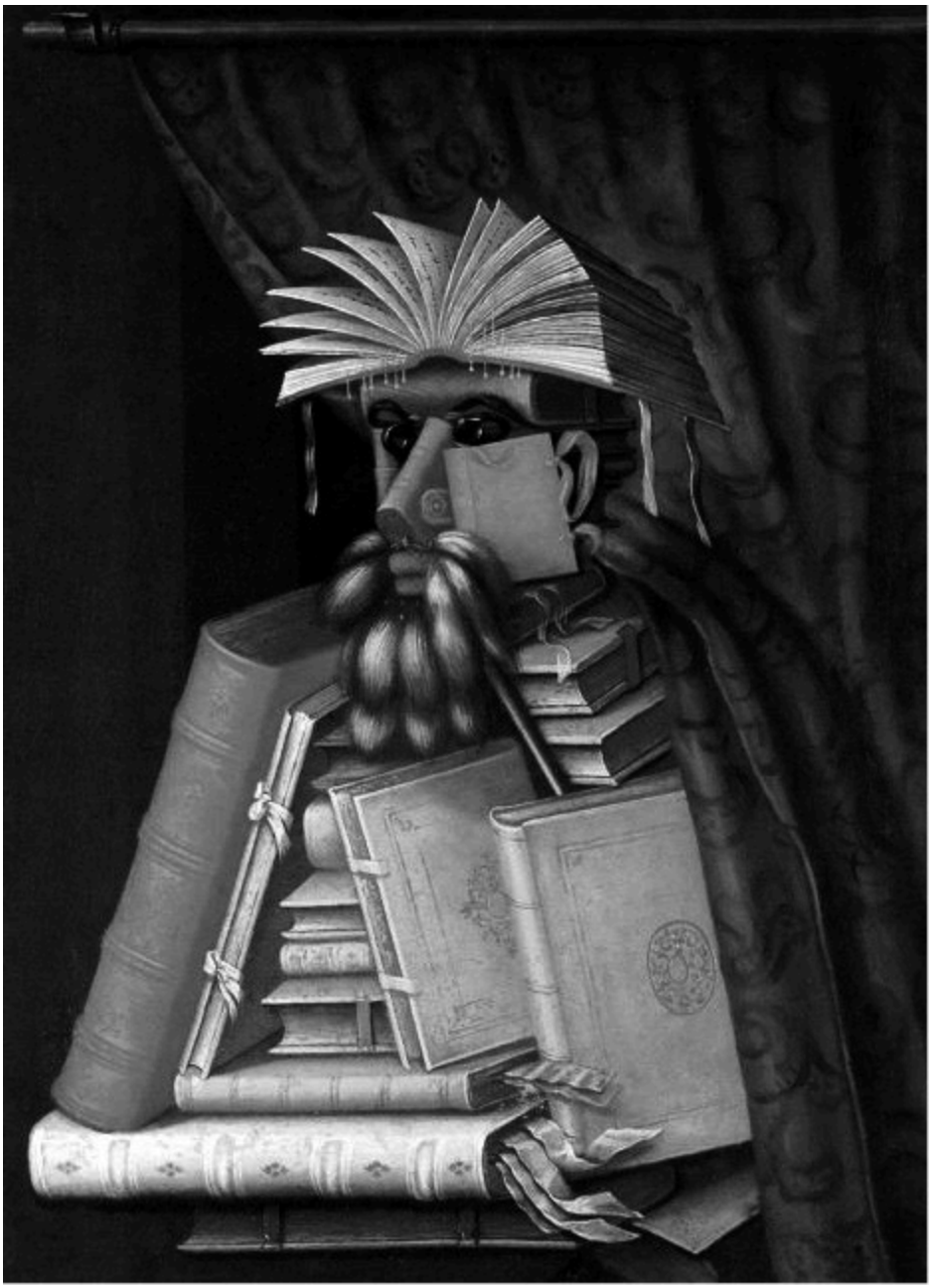
119

Trzeba zauważyć, że co najmniej do końca XVIII w. świetnie funkcjonowało w polszczyźnie jeszcze inne znaczenie „pamiętnika", odnotowane przez Lindego jako pamiątka, pomnik, zabytek. Mówiło się i pisało wówczas o „pamiętnikach dawnych czasów", czyli pamiątkach dawnych czasów. Dziś tak nie robimy, aczkolwiek to rozumienie wyrazu zaważyło na pojemności kluczowej kategorii, jaką stały się „księgi pamiętne". Gdy Antoni Helcel ogłosił *Jakuba Michałowskiego księgę pamiętniczą*, złośliwy i jednocześnie anonimowy krytyk – a był nim Karol Szajnocha – wytknął mu, iż księga pamiętnicza to – „w powszechnem rozumieniu" – „rodzaj pamiętników, zapisków z życia [...], ciekawe notaty starca dla pamięci wnuków spisane". Helcel tymczasem, gruntownie odwołując się do źródeł, wywodzi, że księga pamiętnicza to „księga zapisek wszelakiego rodzaju,

które się godnemi pamięci zdawały". Inkryminowana księga złożona została ze źródłowych materiałów historycznych, które znajdowały się w posiadaniu Michałowskiego. Taka formuła księgi pamiętniczej – a właściwie księgi pamiątkowej – jest dziś zjawiskiem dobrze znanym pod mianem księgi jubileuszowej, gromadzącej teksty ofiarowane danej osobie jako wyraz szacunku i pamięci właśnie.

Reasumując, aż do schyłku XVIII w. pamiętnik był (1) osobą-świadkiem, (2) określeniem pamiątki, (3) synonimem księgi pamiętnej, które to znaczenie zostało utożsamione również z periodykiem naukowym. Księga pamiętna czasem bywała formą narracyjną, prozą wspominkową, by nagle, gdzieś na przełomie XVIII i XIX w., uczone rozumienie pamiętnika zaczęło zdobywać przewagę. Słownik warszawski, wydawany od roku 1891, jako pierwsze znaczenie hasła „pamiętnik" wymienia „rodzaj prozy opowiadającej: opis wypadków współczesnych autorowi, memoar" – jesteśmy tu na dobrze znanym gruncie. Staropolskie rozumienie pamiętnika musiało odchodzić w niepamięć już na początku XIX w.; dość powiedzieć, że w przedmowie do swoich pamiętników, pisanych w latach 1823–1838, Julian Ursyn Niemcewicz pozwala sobie na uwagi brzmiące w naszych uszach apokaliptycznie, albo wręcz postmodernistycznie: „Żyjemy w czasie pamiętników […]. Chciwie więc chwyta każdy dzieła, które podwajają istnienie jego". Tezę o „czasie pamiętników" powtarzają po nim, nawet o tym nie wiedząc, współcześni zachodni teoretycy pamięci kulturowej, przekonani, iż żyjemy w czasie upamiętniania. Koncept „podwojonego istnienia" bez najmniejszych oporów włożyłby do swojej prozy Jorge Luis Borges. Ale dla Niemcewicza pamiętnik stał się przede wszystkim rodzajem prozy wspomnieniowej. Podobnie, jak można wnioskować ze SJAM, traktuje go Adam Mickiewicz, choć poeta sporadycznie odwołuje się też do rozmaitych pamiętników będących periodykami naukowymi. Jedyny wyjątek, jaki notuje wspomniany słownik, to „pamiętnik" rozumiany jako „pomnik". W *Ustępie* III części *Dziadów* czytamy: „Pierwszemu z carów, co te zrobił cuda, / Druga carowa pamiętnik stawiała". Autorzy słownika dodają uwagę: „celowy rusycyzm". Podobny komentarz w Wydaniu Rocznicowym uzasadnia obecność w wypowiedzi „wieszcza ruskiego narodu", zwykle utożsamianego z Puszkinem, rosyjskiego słowa памятник (*pamiatnik*), oznaczającego pomnik. Niewykluczone jednak, że Mickiewicz miał na myśli osiemnastowieczne

rozumienie słowa (‘pomnik, zabytek’), co pozbawiałoby Puszkinowską przemowę językowego dystansu i sugestii ironicznej.



Ta pojęciowa gmatwanina niewątpliwie świadczy o tym, że zanim jedno ze znaczeń pamiętnika zaczęło zdobywać teren i wypychać dawniejsze, to pamiętnik jako taki nie miał ścisłych ram gatunkowych. A żeby się o tym

przekonać, nie trzeba nawet grzebać w językowych starożytnościach, wystarczy odwołać się do własnej praktyki. Chciałoby się w tym miejscu powiedzieć, że kto za młodu pamiętnika nie pisał, ten młodości nie miał. Sekretny czy jawny, pomieścić mógł właściwie wszystko: proste notki wspominkowe, sztambuchowe wpisy przyjaciół, pisane przez siebie wiersze, brudnopisy wysłanych później bądź niewysłanych listów, odręczne rysunki, słowa lubianych w danym czasie piosenek, wyniki meczów piłkarskich (raczej chłopcy) czy choćby naklejki, które się zbierało podług aktualnej mody. Później, gdy w oczach samego właściciela zyskiwał znamiona infantylizmu, trafiał na długo w jakieś zapomniane miejsce, by – odkryty po latach – stać się pobudką miłych wzruszeń. Kto pisał taki pamiętnik, ten nie troszczył się o teoretycznoliterackie schematy, obce mu było rozróżnienie między pamiętnikiem a dziennikiem, raptularzem, sztambuchem czy imionnikiem albo – by odnieść się do najnowszych realiów – blogiem czy vlogiem. Wiek XVII, powszechnie dziś uznawany za złote stulecie polskiego pamiętnikarstwa, pełen jest dzieł, które oferują niezwykłe bogactwo tytułów i określeń gatunkowych (diariusz, sumariusz, peregrynacja, opisanie, transakcja itd.). Niektóre z nich dzięki dziewiętnastowiecznym pierwodrukom znamy jako „pamiętniki", co zazwyczaj jest anachronizmem (np. *Pamiętniki* Krzysztofa Zawiszy to w rękopisie *Liber vitae*, czyli *Księga żywota*). Dotyczy to również słynnych *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska, wydanych w 1836 r. przez Edwarda Raczyńskiego pod takim właśnie nagłówkiem, choć w manuskrypcie brakuje kilkudziesięciu początkowych kart, autor zaś ani razu nie użył słowa „pamiętnik".

Tak czy siak, próba stworzenia klasyfikacji pamiętników oraz precyzyjnego oddzielenia ich od innych form pisarskich zdaje się wysiłkiem jałowym. Najprościej przyjąć, że dzielą się one na takie, które nazwę „pamiętnik" noszą w tytule i nimi są; takie, które pamiętnikami się zwą, ale właściwie nimi nie są (fingowane lub zmyślone); takie, które nazwy tej nie wymieniają; i takie, które sugerują jeszcze inną genologię. Pamiętnik był i jest formą bardziej pojemną i bardziej rozciągliwą, krótko mówiąc – był i jest świadkiem życia.

Świadek to jednak szczególny. Pamięć stanowiąca etymologiczny rdzeń pamiętnika kryje bowiem w sobie pewną niespodziankę. Słownik Brücknera przypomina, że pamięć to „przeciwieństwo *namięci* (*namiętny*);

od pnia *men-*" oraz że wyraz zbudowany jest z formantu „*pa-* (*po-*) w odcieniu czasowem: «co się po-mni»". „Namięć" to nic innego, jak namiętność; słowo – wedle ESJP XVIIiXVIII – najwcześniej poświadczone w *Rytmach polskich* Kaspra Miaskowskiego z 1612 r. („namięci człowiecze"). Łatwo spostrzec, że pamięć to synonim umysłu, świadomości, wiedzy – i w ten sposób przeciwstawia się chwiejnej i subiektywnej namiętności. Rdzeń *-men-*, z którego się wywodzi, odnosi się właśnie do mniemania (tzn. przekonania) i umysłu; wszak łacińskie *mens* to umysł albo myśl. Obecność tego rdzenia można zauważyć w wielu językach indoeuropejskich – np. rosyjskie мнить, zbliżone do naszego „mniemać", znaczy 'myśleć'. Rozróżnienie to przechowują niektóre języki południowosłowiańskie; bośniacka i chorwacka *pamet* oraz serbska памет, tak bliskie brzmieniowo naszej pamięci, oznaczają jednak 'intelekt', 'umysł', 'rozum'.

W tej etymologii pamięci i pamiętnika z jednej strony kryje się przesłanka, że pamięć ma w sobie moc nieomylnej naoczności, dokładnego uobecnienia pamiętanego przedmiotu, z drugiej zaś – szczególny potencjał etyczny: pamiętnik-świadek swoją osobą potwierdza, że pamięciowe dane zgodne są z rzeczywistością. Pamiętnik-świadek jest bezstronnym obserwatorem, w którego świadectwo nie należy wątpić, aczkolwiek tego zaufania nadużywają czasem politycy i celebryci, którzy chętnie – faktu tego nie zdradzając – publikują swoje pamiętniki napisane w istocie przez najętych i anonimowych autorów, znanych jako *ghostwriters*. W każdym razie pamięć w zgodzie z polskim źródłosłowem kojarzy się z precyzją i chłodem, dlatego trudno sobie wyobrazić pamiętniki szaleńca. To wręcz przypadek *contradictio in adiecto*, a jeśli coś tak nieracjonalnego zdarza się w dziejach literatury, to w roli pamiętnikarza występuje instancja tekstowa zwana narratorem auktorialnym albo piszący w pierwszej osobie szaleniec przyznaje się do przebłysków trzeźwości umysłu.

Przesadą byłoby jednak sądzić, że domeną pamięci i pamiętnika jest nieomylność, wszak pamięć bywa zawodna – błąd i przeoczenia należą do jej natury. Mając to na względzie, nie ufamy złudnej opozycji pamięć–namięć, lecz zdajemy sobie sprawę, że każdy pamiętnik jest w dużej mierze namiętnikiem. Argumentu dostarcza feminizujący *Namiętnik* Manueli Gretkowskiej, opublikowany w 1997 r. pod tytułem brzmiącym jak neologizm. Trafność językowej i emocjonalnej intuicji pisarki łączącej

pamięć z namięcią potwierdza Słownik Doroszewskiego, przywołując frazę z *Dzienników* Żeromskiego: „ci namiętnicy". Namiętnik oznacza tu człowieka namiętnego, czyli targanego namiętnościami, co nie powinno dziwić, jeśli pamiętamy punkt wyjścia – pamiętnik też jest człowiekiem.

Grzegorz Marzec

BIBLIOGRAFIA Bartoszewicz, J. (1861), *Historia literatury polskiej potocznym sposobem opowiedziana*, Warszawa. | Gretkowska, M. (1998), *Namiętnik*, Warszawa. | Helcel, A. Z. (red.) (1864), *Jakuba Michałowskiego wojskiego lubelskiego a później kasztelana bieckiego księga pamiętnicza*, Kraków. | Helcel, A. Z. (1865), *Odpór zarzutów uczynionych w tak zwanym „Przeglądzie Krytycznym" ogłoszonym przed kilką miesiącami we Lwowie przeciwko wydaniu Jakóba Michałowskiego księgi pamiętniczej*, Kraków. | Mickiewicz, A. (1999), *Dramaty*, w: idem, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. III, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa. | Niemcewicz, J. U. (1868), *Pamiętniki czasów moich*, Lipsk. | [Szajnocha, K.] (1865), *Przegląd krytyczny pierwszej większej połowy dzieła […] „Jakóba Michałowskiego księga pamiętnicza […]"*, Lwów. | Wóycicki, K. W. (1858), *Cmentarz Powązkowski oraz cmentarze katolickie i innych wyznań pod Warszawą i w okolicach tego miasta*, t. 3, Warszawa. | Wyrwicz, K. (1783), *Pamiętnikowi historycznemu i politycznemu warszawskiemu pro memoria*, cz. 1, Warszawa.

PARADOKS

Paradoks (gr. παράδοξος, *parádoxos*; łac. *paradoxum*) pod względem etymologicznym wydaje się nie kryć żadnych tajemnic. Jak podaje większość słowników, słowo to stanowi zestawienie wyrazu δόξα (*doxa*), czyli ‘pojęcie’, ‘opinia’, ‘(powszechne) przekonanie’, z przyimkiem παρα- (*para-*), oznaczającym ‘wbrew’ lub ‘przeciw’. Źródłosłowu samej *doksy* zaś należy szukać w czasowniku δοκεῖν (*dokeín*), który oznacza ‘myśleć’, ‘uważać’, ‘sądzić’, ‘być uznanym za słuszne’. Paradoks jest graniczącą z oksymoronem nieoczywistością, której zwięzłość pozornie wskazuje na pochodzenie z epifanicznego przebłysku. Dlatego w porządku retorycznym sąsiaduje z aforyzmem czy filozoficzną sentencją. W rzeczywistości jednak często bywa efektem długotrwałego, precyzyjnego namysłu. Przede wszystkim rodzi się w głowie filozofa (paradoksy Zenona z Elei i Sokratesa), naukowca (kot Schrödingera) lub artysty (Oscar Wilde – Lord Paradoks). Zawsze jednak w radykalny sposób przeciwstawia się wiedzy potocznej, życiowej kompetencji tak zwanego szarego człowieka – przysłowiu, obiegowej maksymie czy kalce językowej.
Ostatnie z wymienionych rodzajów wypowiedzi odsyłają do sensu, jaki *doksa* przybiera w sztuce perswazji, czyli do zbioru kulturowych stereotypów o ustalonej formie językowej, często semantycznie niespójnych, akceptowanych w danym środowisku (komunałów). Ich znajomość staje się koniecznym warunkiem retorycznego sukcesu. Przyswojenie sobie powszechnych mniemań, tj. *doksy*, oznacza wykluczenie kłopotliwego milczenia, daje możliwość niczym nieskrępowanego słowotoku. Opanowanie jej słownika pozwala także uprawiać literaturę, w której główną rolę odgrywa codzienność, traktowana całkiem serio, jak w wypadku realistów, albo z przymrużeniem oka. Pobieżności wiedzy minimum często jednak daje odpór sama skomplikowana i problematyczna rzeczywistość. Bouvarda i Pécucheta za każdym razem, niezależnie od typu przedsięwzięcia, jakiego by się podjęli, spotyka fiasko. Lekcja Gustave’a Flauberta mimo swojego lekkiego tonu jest zaprawiona sporą dozą goryczy: głupiec silący się na mądrość i paradoksy zawsze pozostanie głupcem lub co najwyżej poczciwym ignorantem. *Doksę* można także zestawić z Baconowską kategorią *idola tribus*. W tym sensie stanowi ona ciąg złudzeń, dzięki którym ludzkość

uznaje się za miarę wszechrzeczy. Tę antropocentryczną manię wielkości starał się przezwyciężyć Friedrich Nietzsche, sam zresztą programowo przeciwstawiający aforyzmy i paradoksy łatwym rozpoznaniom wiedzy potocznej. W słynnym eseju *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* „obowiązujące prawdy", a zatem części składowe *doksy*, okazują się jedynie martwymi metaforami, porównanymi do wytartych monet.
Mówiący paradoksami to z jednej strony ktoś mówiący rzeczy cudowne, wyjątkowe, niesamowite. I tę niesamowitość należy rozumieć w sensie freudowskim, jako odkrycie zaskakujących aspektów w tym, co znane, swojskie, „samowite", czyli stojące po stronie *doksy*. Psychoanalityczne „niesamowite" wyzwala gwałtowny lęk, natomiast to, co paradoksalne, raczej oszałamia, budzi bezinteresowne zdumienie. W klasycznej grece doświadczenie to oddawano słowem *paradoxia*. Paradoks, przenicowujący *doksę*, otwiera furtkę na nieznane, nieoczywiste. Idącego utartym traktem zbija z tropu; zamiast iluzorycznej totalności oferuje szukanie dziury w całym, a zdrowemu rozsądkowi pokazuje figę, głosząc inną, choć przecież nie mniej prawdziwą prawdę. Dlatego podmiot paradoksów zasługuje na szczególne wyróżnienie – w starożytnej Grecji mianem *paradoxos* często obdarzano wybitnego artystę lub olimpijczyka, krótko mówiąc, ludzi nadzwyczajnych, których biegłość w danej dziedzinie znacznie przewyższała umiejętności przeciętnego Greka. Z drugiej strony osoba wygłaszająca paradoksy narażała się na podejrzenie o niedorzeczność, skłonność do konfabulacji czy pospolite bajdurzenie. Tak więc *paradoxos* to również kłamca, oszust, pospolity blagier. Nietzscheański „człowiek oszalały" rozbija zapaloną w dzień (*sic!*) latarnię, mówiąc o niewczesności przyniesionej przez siebie wiedzy. Poprzez swój podwójny status każdy rzecznik paradoksu przypomina prawosławnego *jurodiwego*, który odrzucony przez tłum jako szaleniec, jednocześnie jest uznawany za istotę wyjątkową, być może nawet obdarzoną nadprzyrodzonymi zdolnościami – rosyjscy religioznawcy często zwracali uwagę na paradoksalny status „świętych idiotów" w kulturze.

121

122

Paradoks, niszcząc codzienne wyobrażenia o świecie, ma wybuchowy potencjał. Ograniczona liczba ładunku – by pozostać w kręgu metaforyki militarnej – nie wpływa jednak na siłę nośną pocisku. Na przykład

paradoksy Wilde'a nie tylko naruszały dobre samopoczucie konserwatywnych dżentelmenów oraz ich żon, lecz przede wszystkim podważały ich wizję świata, uderzając w podstawowe pojęcia, takie jak dobro i zło, piękno i brzydota, sztuczność i naturalność, prawda i kłamstwo. Dla uchwycenia istoty paradoksu, wolty przeciw *doksie*, ważna jest ta ostatnia opozycja – ostateczna stawka w grze między obrońcami zdrowego rozsądku (fr. *bon sens*) oraz powszechnego przekonania (fr. *sens commun*) i nieliczną mniejszością, mówiącą o rzeczach ekscentrycznych, rzekomo nieprawdziwych. W dialogu *Zanik kłamstwa* Wilde odwraca wszelkie znaki wartości, a koncepcja literatury jako „sztuki pięknego kłamania" zostaje przeciwstawiona powieści realistycznej i naturalistycznej, dla których naturalną pożywkęstanowiła wiedza potoczna. By podważyć zasadność tego typu pisarstwa, dwaj rozmówcy, Cyryl i Vivian, mnożą paradoksy. Na przykład drugi z nich, wychodząc z założenia, iż piękno musi być dostrzeżone, aby mogło zostać uznane za zjawisko estetyczne, dochodzi do wniosku, że to impresjoniści stworzyli londyńskie mgły, a Japończyków, którymi się wówczas zachwycano, wynaleźli artyści. W miejsce tworzenia opartego na statecznej, lecz nieciekawej wiedzy proponują oni fantasmagoryczny spektakl literatury zrodzonej z pozoru, pozy i paradoksu. Te elementy składają się także na zagadkę dandysa, jednego z wcieleń modernistycznego artysty, który uprawiając sztukę życia, to, co zewnętrzne, brał za istotowe, posuwając ideał opaczności do ostatecznych granic (kazus des Esseintsa z *Na wspak* Karla-Jorisa Huysmansa).

Siła paradoksu nie wyczerpuje się jednak w buncie wobec *doksy*. Nie pozwalają na to inne sensy przedrostka *para-*, który odsyła również do takich przyimków, jak 'obok', 'przy' i 'poza'. W tym układzie paradoks stanowi opinię, która pojawia się na uboczu, ale zasadniczo nie podważa centralnego statusu *doksy*, bo jest, po prostu, jej nieodłączną częścią. Będąc blisko, dzieli z nią wspólną przestrzeń, wikłając się w skomplikowane, osmotyczne relacje. Mimo że jej równy, w rzeczywistości ma wobec niej charakter wtórny, dodatkowy. Rozważania te, inspirowane tezami Josepha Hillisa Millera, który w swoim głośnym artykule poświęcił sufiksowi *para-* wiele miejsca, nie byłyby pełne bez jeszcze jednego odwołania do *Krytyka jako żywiciela i pasożyta*. Amerykański dekonstrukcjonista zauważył bowiem, iż przyrostek stanowi również „przenikalną ściankę", to, co

umożliwia przemieszanie wewnętrznego z zewnętrznym, w związku z czym nie sposób odróżnić od siebie elementów składowych, stanowiących odtąd nierozerwalną jedność. Sam status semantyczny *doksy* w klasycznej grece wydaje się zresztą problematyczny ze względu na silne uzależnienie od kontekstu. I tak *doksa*, ogólnie uznana wiedza, gwarant faktyczności świata, mogła także oznaczać 'fantazję', 'urojenie', 'wizję'. To, co pewne, okazywało się przywidzeniem, iluzją, czyli subiektywnym doświadczeniem, które w pewnych religiach sąsiadowało ze stanem (boskiego) szaleństwa. Maksyma *Vox populi, vox Dei*, motto Flaubertowskiego *Słownika komunałów*, stanowiącego przekorny obraz mieszczańskiej mierności, traci tutaj swój ironiczny wydźwięk i nabiera całkiem nowych, antynomicznych sensów.

Jeszcze inne znaczenia słowa pojawiły się w greckim przekładzie Nowego Testamentu (Septuagincie), gdzie *doksa* jako odpowiednik hebrajskiego *kawod* oznacza 'chwałę' i 'łaskę'. Współczesny język grecki zachował ślad tych pojęć pod postacią sakralnego zwrotu „chwała Panu" (*doxa to Theo*). W Ewangeliach pojawiają się także inne sensy leksemu: *doksę* skojarzono ze światłem, może więc istnieć *doksa* gwiazd, słońca lub księżyca. Rozświetlony firmament nie jest jednak ostatecznym horyzontem. *Doksy* ciał niebieskich stają się bowiem mało znaczące w zestawieniu z najwyższą – z aurą emanującą z Boga, która jest chwałą przenikającą całą Jego istotę; była też światłem, widzianym wokół pasterzy w Betlejem czy przez apostołów na Górze Przemienienia. To wewnętrzne rozświetlenie, stanowiące atrybut Boga Ojca, odsyła również do królewskiego splendoru Mesjasza. Chrystus po dokonaniu dzieła na ziemi został napełniony chwałą, a jasność *doksy* określa najwyższy stopień Jego wywyższenia u boku Ojca. Nowego blasku nabrał w Nowym Testamencie także prymarny sens słowa. Na kartach Pisma *doksa* w znaczeniu 'zdania' lub 'sądu na czyjś temat' przybiera zawsze sens pozytywny, stając się znakiem szczególnych cech i zasług jednostki. *Doksa* obdarza prestiżem i czyni wyjątkowym. Nimb szczególności otacza również kontury czasownika *doksadzo*, który zawiera *doksę* jako desygnat 'sławy' i 'doskonałości'. Podobnie jak rzeczownik, również ten wyraz obdarza czcią, wywyższa i uświetnia swój podmiot, pojawiając się m.in. w ewangelicznej frazie „Nadeszła godzina, aby z o s t a ł u w i e l b i o n y Syn Człowieczy" (J 12, 23).

Tak oto *paradoxos* jawi się ostatecznie jako nierozstrzygalnik dekonstrukcji. Codzienne i ponadludzkie trwają w nim w nieustannym spięciu. Codzienność skrywa *sacrum*, a boskie światło rozświetla zwyczajnych ludzi i rzeczy. Opaczność, całkowita negacja, okazuje się Opatrznością, a figura konfliktu, walki w imię „lepszej" prawdy – przestrzenią negocjacji i tworzenia się nowych, nie mniej paradoksalnych znaczeń. I na tym zapewne polega największy paradoks paradoksu.

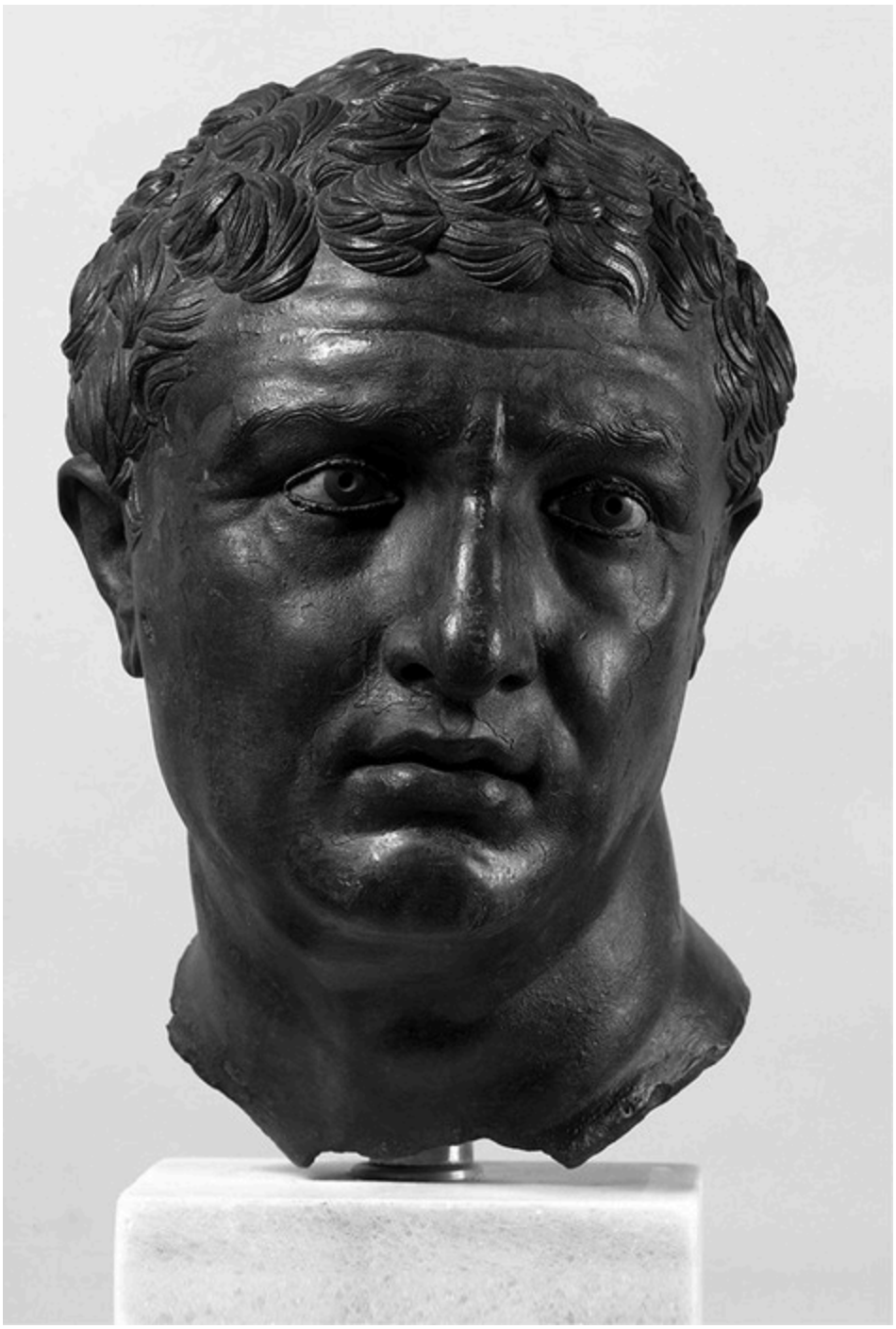
Wacław Forajter

BIBLIOGRAFIA Flaubert, G. (2012), *Bouvard i Pécuchet*, przeł. L. Engelking, Warszawa. | Miller, J. H. (1986), *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*, przeł. G. Borkowska, „Pamiętnik Literacki", z. 2. | Nietzsche, F. (1993), *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków. | Nietzsche, F. (2008), *Radosna wiedza (La gaya scienza)*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk. | Sieradzan, J. (20070, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków. | Wilde, O. (1971), *Zanik kłamstwa. Dialog*, przeł. M. Feldmanowa, w: *Moderniści o sztuce*, wybór, oprac. i wstęp E. Grabska, Warszawa.

PATOS

Etymologiczne źródła pojęcia patosu wypływają z mrocznego masywu zbiorowej niepamięci, a gdy się już zeń wyłonią, płyną w stronę oceanu mądrości meandrami świata bólu, doświadczenia, poznania i pasji. Płyną nie razem, lecz równolegle, choć bliskie sobie – niejednoznaczne, rozdzielone tradycją, językiem, alfabetem; złączone uniwersalną dynamiką cierpienia i ofiary: grecki πάθος (*páthos*), łacińskie *passio* ('pasja'), od nich w pewnej odległości – 'pasterskie przejście' – hebrajskie פסח (*Pascha*). Na wzgórzu Golgoty krzyżują się jak alfabety na tabliczce nad koroną cierniową. Patos (cierpienie) pasji przynosi Paschę. Dostrzeganie ich wymaga odważnego spojrzenia – obejmującego niełatwe emocje, inaczej przerodzić się mogą w swoje rozdęte przeciwieństwo.

Odwagi wymaga od odbiorcy również tragedia grecka – to na jej gruncie szeroka kategoria filozoficzna staje się elementem estetyki, składową piękna. Według Arystotelesa, pierwszego teoretyka tragedii, patos – rozumiany ściśle jako element konstrukcji, poprzedzający finalne oczyszczenie, stanowi „bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawienie naoczne zabójstwa, męki, zranienia […]". W poświęconej Dionizosowi, sakralnej przestrzeni tragedii objawia się zakorzeniona w psychologii dynamika poznawcza patosu. Nawet jeśli zaneguje się emocjonalny odbiór sztuki, spiętrzenie przeciwności losu, jakich doświadczają bohaterowie, prowadzi do szczególnego doznania – zrozumienia. Lapidarnie ujmuje to pieśń chóru w parodosie Ajschylosowego *Agamemnona*: *pathei mathos* – mądrość w cierpieniu, tu wyrażonym lokatywnym celownikiem rzeczownika πάθος (*páthos*).



123

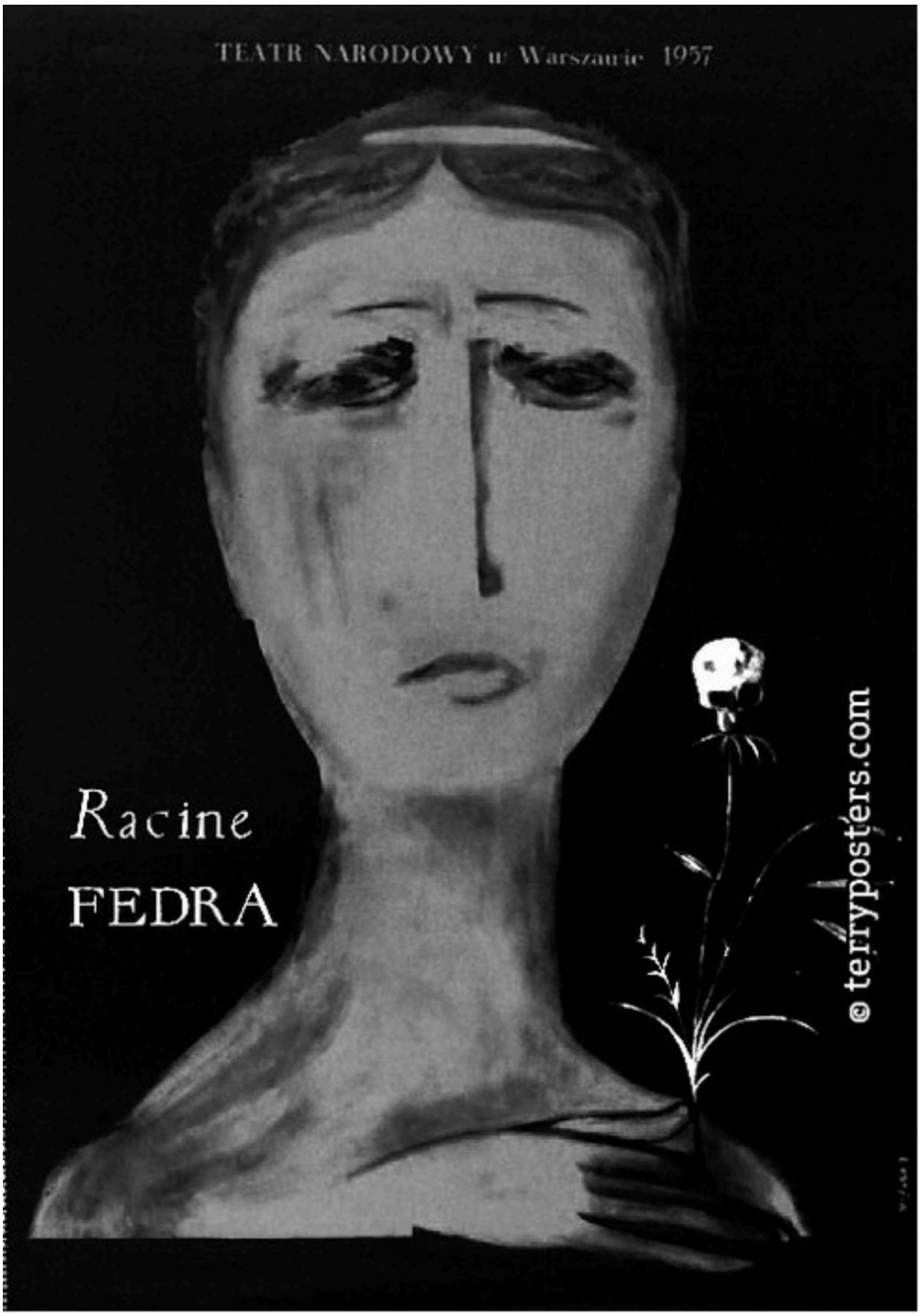
Jego znana historia sięga jedynie czasownika πάσχω (*pascho*) – ‘znoszę’, ‘cierpię’, ‘przydarza mi się’ – znaczenie nominalne jest jednak szersze i poza uczuciem, doświadczeniem oznacza również to, co po polsku oddać

można innym derywatem od tego rdzenia – patologię (dosł. naukę o cierpieniu), czyli chorobę. Stąd również element uczuciowy w wyrazach sympatia (współ-czucie), antypatia (przeciw-czucie), apatia (brak czucia) itd. W gramatykach ta sama rodzina wyrazów definiuje bierność. Również etymologia łacińskiego *passio* – 'cierpienie', 'pasja' – dociera zaledwie do czasownika *patior, pati, passus sum*, który oprócz powyższych oznacza dopuszczanie czegoś, a wtórnie przyjmuje znaczenia techniczne swego greckiego odpowiednika – stąd łacińska gramatyczna kategoria pasywności, oraz pacjent, czyli ktoś, kto cierpliwie znosi patologię swej kondycji. Słowo to będzie oznaczało stany emocjonalne (jako te, które przyjmujemy biernie) aż do XVIII w. w większości języków europejskich.
Zestawienie hebrajskiej Paschy z łacińskim *passio* określającym ofiarę/mękę Chrystusa zachodzi za pośrednictwem greckiego patosu – rozumianego jako owe Arystotelejskie, jakże w tym kontekście precyzyjne, „naoczne zabójstwa, męki zranienia". W przejściu z greki na łacinę pasja przyjęła pośrednio znaczenie Paschy, przesuwając jednak akcent z p r z e j ś c i a Anioła Śmierci, lub wręcz samego Jahwe, o b o k drzwi oznaczonych krwią baranka na Jego – o f i a r ę. W ten sposób Nowy Testament splata Ateny, Rzym i Jerozolimę, przemieniając i przenikając przy tym także inne, również wywodzące się od nich języki – np. włoski odpowiednik patosu stanowić może *pietà*.
Zarówno prawda Krzyża, jak i wcześniejsza o cztery wieki lakoniczna gnoma greckiego tragika, obie napędzające filozofię w nadchodzących po nich epokach, stanowić będą o fundamentach nowych kosmologii, rewidując przy tym epistemologię. U Ajschylosa po przywołaniu upadku pierwszych rządców świata, Uranosa i Kronosa, w hymnie pochwalnym ku czci następnego, Zeusa, chór wiąże jego królowanie z nowym rozumieniem mądrości:

Zeusa zwycięstwo, kto sercem wysławia radosnym,
ten mądrości posiadł skarb.

Zeus to bowiem człeka wwiódł
na rozumu drogę: „Cierp
i cierpieniem ucz się" [*pathei matos*] – rzekł.

Następnie argiwscy starcy, by zniuansować kreślony obraz, zestawiają wspomnienia cierpień, wsączające się (dosłownie: kapiące) w ludzkie serca podczas snu, z procesem zdobywania mądrości, zachodzącym już nie mimo woli, lecz wbrew niej. Dopuszczenie pojmowania pasji jako cierpienia i śmiertelności pozwala przy tym odkryć jej rewers w pasji rozumianej jako umiejętność mądrego, pełnego życia. Na gruncie chrześcijaństwa natomiast teologia św. Pawła widzi w przyjęciu pozornie absurdalnego patosu Krzyża zniweczenie mądrości świata w imię zbawienia.



Doniosłość owych procesów sprawia, że patos staje się elementem dowolnego dzieła sztuki, które pozostawia odbiorcę nieobojętnym. Z powodu ich uniwersalności estetyczne pojęcia tragedii oraz patosu na

powrót wykraczają z ram filozofii sztuki, by w wielu językach europejskich stać się potocznymi narzędziami opisu rzeczywistości ludzkiej w ogóle.
W historii pojęcia patosu następuje też perypetia, związana z kolejnymi przełomami epistemologicznymi. Wraz z renesansowym końcem teocentryzmu oraz odejściem od arystotelejsko-tomistycznej wizji świata, prowadzącym ostatecznie do wyłonienia się z filozofii nauk szczegółowych, patos traci swoje sakralne zakorzenienie i – wykorzystywany w estetyce barokowej wraz z jej popadnięciem w groteskę – zaczyna oznaczać bombastyczne nadęcie lub nudę przesady, przemocowe środki wywołania efektu. Wobec tych procesów kulturowych znajduje patos swoje *nemesis* w pojęciu wzniosłości, przywróconym w XVI i XVII w. dzięki powtórnej recepcji zapoznanego dzieła z I w. n.e. pt. *O wzniosłości*, przypisywanego Longinusowi (Pseudo-Longinos). Od monumentalnego *Dociekania filozoficznego o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a z 1757 r. to wzniosłość staje się pojęciem opisującym pozytywne doświadczenie obcowania w literaturze z pięknem, miłością, prawdą. Fakt, że najintensywniejsza recepcja wzniosłości nastąpiła w Anglii, zaowocował najsilniejszym przesunięciem semantycznym patosu właśnie w języku angielskim, w którym pierwsze i najbardziej powszechne znaczenie przymiotnika *pathetic* to 'żałosny'.
Świat klasyczny posługiwał się patosem, by wywołać u odbiorcy oczyszczenie – *katharsis*. Suma tych kategorii estetycznych stanowi o charakterze poznania poprzez sztukę, w odróżnieniu m.in. od poznania *stricte* naukowego. Nic dziwnego, że krytycy patosu znajdują sprzymierzeńców wśród naukowców, twierdzących piórem wybitnego współczesnego fizyka, że podczas gdy droga naukowca wymaga przebicia się przez cienką, ale twardą, granitową ścianę wiedzy, humanista wgryza się w górę z papki ryżowej. Z tego wzniesienia sprawa ukazuje się jednak inaczej: sztywna struktura nauki ściśle zabezpiecza poznającego przed poznawanym, zapewniając mu względne bezpieczeństwo. Inaczej humanistyka, która porusza się w materiale znacznie delikatniejszym i o wiele bardziej ryzykownym – przyjęty wraz z *katharsis* patos staje się bowiem elementem osobowości poznającego, przełamując już nie granitowe grodzie, lecz delikatne struktury *psyche* odbiorcy. Warunkuje to pozorną bierność oddania kontroli, poddania się temu, co doświadczane,

by pojąć je niejako od środka, rozluźniając stalowy chwyt eksperymentów i rozumowań nauk ścisłych.
Natężenie patosu w sztuce zależy od wielu czynników, przede wszystkim od nastawienia odbiorców, ich woli przyjęcia silnych emocji. Oprócz epok i gatunków, które patos akceptują, jak tragedia i oda w antyku, gatunki średniowieczne z ich patosem religijnym, barokowe wiersze oraz opera włoska czy romantyczne malarstwo, np. Caspara Davida Friedricha, istnieją też liczne stopnie pośrednie realizowane w różnych kulturach. Japońska kategoria patosu rzeczy, *mono no aware* (物の哀), jak zauważył Ivan Morris, bliska Wergiliańskiej formule łez rzeczy (*lacrimae rerum*) – byłaby jedną z form, w których niepełność, nieokreśloność, niedoskonałość, właściwa estetyce japońskiej, pokrewna jest poczuciu egzystencjalnej tęsknoty i nostalgii, obecnych w kulturze Zachodu, w dziełach tak odległych od tradycji japońskiej, jak filmy Krzysztofa Kieślowskiego, Alfreda Hitchcocka, Andrieja Tarkowskiego i Davida Lyncha, analizowane przez Slavoja Žižka w tomie pod tym właśnie, łacińskim tytułem.
Granicę między wzniosłym spełnieniem w *katharsis* i śmiesznością zadęcia tak ujmował Konstanty Ildefons Gałczyński:

Jest patos wielkich uczuć, patos szczerozłoty;
i jest patos blagierski: środek na wymioty.

Szlachetny patos nie ogranicza się do funkcji dzieła sztuki. Sam jest sztuką. Nieobeznani z nią, wchodząc w kontakt ze wzniosłością i grozą, tak twórczości, jak życia, musimy odwoływać się do pozbawiającej czucia kategorii szoku.

Michał Szczurowski

BIBLIOGRAFIA Ajschylos (1975), *Agamemnon*, przeł. S. Srebrny, w: *Antologia tragedii greckiej*, Warszawa. | Arystoteles (2006), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław. | Burke, E. (1968), *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa. | Gałczyński, K. I. (1975), *Dzieła zebrane*, t. 1, Warszawa. | Juilfs, C., Weizsäcker, C. F. v. (1963), *Fizyka współczesna*, Warszawa. | Morris, I. (1973), *Świat księcia Promienistego*, przeł. T. Szafar, Warszawa. | Pseudo-Longinos (1951), *O górności*, przeł. T. Sinko, w: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, oprac. S. Stabryła, Wrocław. |

Wilkoszewska, K. (red.) (2010), *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, Kraków. | Žižek, S. (2007), *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz i in., Warszawa.

PLAGIAT

Słowo *plagiarius* w antycznej łacinie oznaczyło ‘wyzyskiwacza’, ‘handlarza niewolników’ bądź ‘ludokradcę’ – kogoś, kto porywa człowieka, aby go zniewolić. Poeta antyczny Marcus Valerius Martialis (Marcjalis) rozszerzył znaczenie pojęcia i uznał, że *plagiarius* może ukraść również tekst literacki. Prawo rzymskie nie określało zasad prawa autorskiego, ale pierwsze refleksje na temat własności intelektualnej powstały w antyku i były reakcją na nieuprawnione deklamowanie i publikowanie cudzych utworów.

Pojęcie przeniknęło do języków europejskich wraz z rozwijaniem się poczucia wartości pracy intelektualnej i ochrony autorskiej (*copyright*); w angielszczyźnie pojawił się *plagiarism*, we francuskim i niemieckim – *plagiat*, w rosyjskim – плагият.

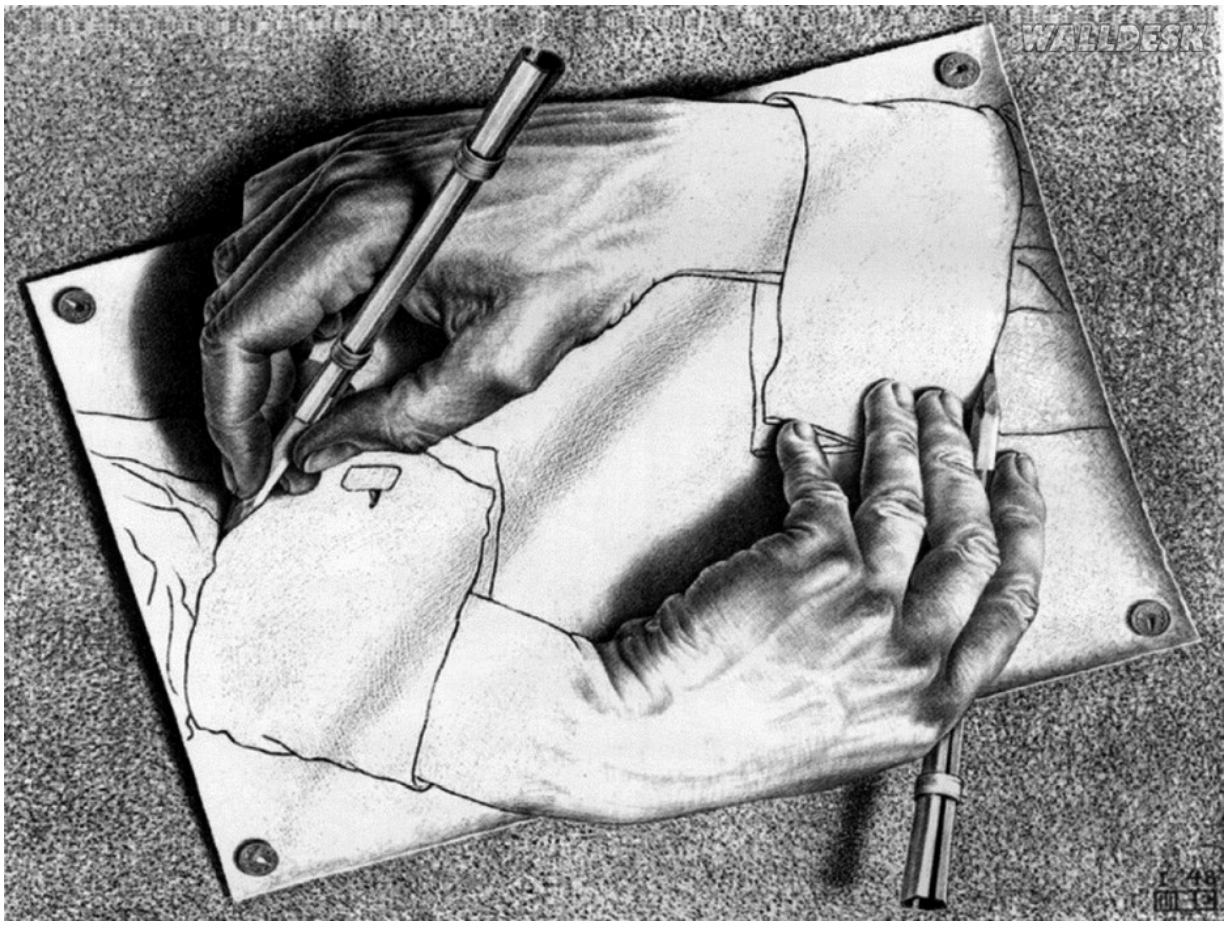
W słowniku Lindego odnotowano słowo „plagiat”, a pierwsza polska definicja pojęcia znalazła się w encyklopedii Orgelbranda wydanej w 1865 r.: „plagiat (*plagiatus*, *plagium*) kradzież literacka, to jest, przywłaszczenie sobie myśli i wyrażeń cudzych, bez przyznawania się do takiej przymusowej pożyczki: pisarz dopuszczający się […] plagiatu, nazywa się plagiatorem czyli plagijataryjuszem”. W krytyce literackiej termin ten został użyty po raz pierwszy w 1840 r. przez Michała Grabowskiego.

W popularnej ilustrowanej encyklopedii międzywojennej (Trzaska-Evert-Michalski) pojawia się nowy element definicji plagiatu, a mianowicie rozróżnienie na „kradzież naukową, literacką i artystyczną”. Nieco wcześniej podobne rozróżnienie gatunkowe znalazło się w *Encyclopaedia Britannica* – jej autorzy wskazali, że tego typu przywłaszczenia zdarzają się „w literaturze lub sztuce”.

Współczesne rozumienie terminu nie odbiega od pierwszych definicji. Za plagiat uznaje się „przypisanie sobie autorstwa dzieła, którego się nie napisało; plagiat może polegać na kradzieży całego tekstu, jak i takich czy innych jego elementów” (Ustawa o prawie autorskim). Zgodnie z tą formułą plagiatem jest nie tylko dzieło w całości ukradzione, lecz także przejęcie pewnych jego elementów, np. pomysłu pisarskiego czy fragmentów wypowiedzi.

Pisarze wieków średnich, zakładając, że dar języka jest darem Boga, chętnie pomijali indywidualny charakter wypowiedzi i w sposób

nieskrępowany przerabiali teksty innych autorów. Henryk Markiewicz nazywa ten zwyczaj „średniowieczną praktyką kompilacyjną", a Tadeusz Mikulski – bardziej metaforycznie – „korsarstwem literackim". Swobodne traktowanie oryginału, najczęściej pochodzącego z literatury antycznej, było też powszechną manierą literatury renesansowej. Za uporczywego plagiatora, choć niepozbawionego kunsztu kompilacji, uznany został Wawrzyniec Chlebowski. W podpisanej przez niego *Krwawej ofierze Jezusa Chrystusa syna Bożego* Eugeniusz Land odnalazł 216 wierszy dosłownie powtórzonych za wydaną zaledwie dekadę wcześniej *Pamiątką krwawej ofiary Pana Zbawiciela Naszego* Abrahama Rożniatowskiego. W pozostałych częściach utworu inwencja Chlebowskiego polegała głównie na skracaniu i dopracowywaniu stylistycznym. Po kolejnej dekadzie Stanisław Żeromski sięgnął po wersję Chlebowskiego, aby przepisać ją pod własnym nazwiskiem. Okolicznością łagodzącą może być w tych przypadkach zwyczaj dowolnego wykorzystywania przez ówczesnych autorów motywów biblijnych i mitologicznych. Były to ówczesne motywy wędrowne.



W tym miejscu warto przywołać komentarz międzywojennego intelektualisty, Tadeusza Zadereckiego, który w bezradnym sprzeciwie wobec antysemickich publikacji ks. Stanisława Trzeciaka rzucił: «Z plagiatuś powstał – w plagiat – się obrócisz»".

Powtarzanie cudzych utworów lub ich fragmentów do XIX w. traktowano pobłażliwie. Międzynarodową ochronę praw autorskich wprowadziła dopiero Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych, przyjęta w 1886 r., a w Polsce ratyfikowana w 1934.

Manierą dawnej literatury były też spolszczenia i przeróbki dzieł autorów obcych. Do najbardziej znanych tego typu przykładów należy *Fircyk w zalotach* Franciszka Zabłockiego, będący powtórzeniem komedii Jana Romagnesiego *Zakochany fircyk*. Teksty sceniczne były szczególnie często przywłaszczane i przerabiane na potrzeby mało twórczych dramaturgów.

Zapożyczenia wypominano nawet Szekspirowi. Edmond Malone, osiemnastowieczny badacz teatru, doliczył się w dramatach Szekspirowskich 1771 wersów dosłownie przejętych od wcześniejszych autorów oraz prawie dwa i pół tysiąca wersów lekko przerobionych. Wiąże się z tym pewien żart Jana Kotta, który po słabym przedstawieniu szekspirowskim w Teatrze Narodowym kpił, że aby się dowiedzieć, kto jest rzeczywistym autorem *Makbeta* – Marlowe czy Szekspir – musiałby otworzyć trumny poetów i zobaczyć, który z nich obraca się w grobie.

Zupełnie beztroski pod względem przepisywania cudzej dramaturgii okazał się Gustaw Broel-Plater, który pod kryptonimem hr. G.B.P. wydał komedię Adama Kazimierza Czartoryskiego, a nawet ją wystawił w teatrze amatorskim, ograniczając się do zmiany imion bohaterów. Kiedy w Wilnie wybuchł skandal z tego powodu, plagiator wykupił i zniszczył cały nakład. Stawia go to w dość nietypowej sytuacji, ponieważ zachował się honorowo, co rzadko się zdarza fałszywym autorom.

W przeciwieństwie do Broel-Platera, Maria Rodziewiczówna nie zmieniła imion bohaterów w *Dewajtisie*, który osnuła na motywach użytych przez Ursulę Zöge von Manteuffel w powieści *Mark Albrecht*, czym naraziła się na zarzut plagiatu. Jeszcze głośniej musiała reagować Gabriela Zapolska na stwierdzenia Jana Popławskiego, który zarzucił pisarce, że w tomie *Akwarele* splagiatowała opowiadania napisane wcześniej przez innych autorów: francuskiego i rosyjskiego. Pisarka groziła pozwem, chociaż wiedziała, że potencjalny pozwany przebywa na zesłaniu i nie będzie mógł się bronić w sądzie.

Melchior Wańkowicz anegdotycznie relacjonuje przypadek redaktora Henryka Butkiewicza, wydawcy bulwarowego „Kuriera Czerwonego". Nieostrożny redaktor podobno zachwycał się talentem Stanisława Paciorkowskiego i łatwością, z jaką młody autor realizował zamówienie na powieść w odcinkach, ale tylko do momentu, kiedy jeden z czytelników gazety zauważył, że publikowana pod nazwiskiem Paciorkowskiego proza to *Anna Karenina*, tyle że hrabia Wroński staje się tutaj księciem Obłońskim.

Po wojnie głośny spór o *copyright* dotyczył zapożyczeń fabularnych, jakie znalazły się w dramacie *Kondukt* Bohdana Drozdowskiego, w którym przywłaszczona została historia opisana przez Ryszarda Kapuścińskiego w reportażu *Sztywny*. Drozdowski częściowo poczuwał się do winy, ale

Związek Literatów Polskich w specjalnym oświadczeniu oddalił roszczenia reportera, uznając, że ten sam temat i powtórzenie zdarzeń nie są równoznaczne z plagiatem. W uzasadnieniu decyzji zwrócono uwagę na różnice gatunkowe i dziennikarską proweniencję tekstu Kapuścińskiego, pierwotnie drukowanego w „Polityce". Podobny spór o prawa autorskie wiódł inny reporter, Egon Erwin Kisch, z teatrem, który wystawił sztukę do złudzenia przypominającą historię jego bohaterki, tytułowej „Szubienicznej Toni". Sąd oddalił pozew Kischa, orzekając, że skoro historia jest prawdziwa, reporter nie ma do niej praw autorskich. W świetle współczesnego ustawodawstwa przypadek reporterów musiałby zostać rozstrzygnięty inaczej, ponieważ jedynie „proste informacje prasowe – jak mówi ustawa – nie stanowią przedmiotu prawa prasowego" (Ustawa o prawie autorskim).

Na plagę niedozwolonego zapożyczania tekstów prasowych narzekał Krzysztof Teodor Toeplitz. Twierdził, że zdania z jego felietonów są notorycznie plagiatowane i nic z tym nie potrafi zrobić. „Nawet gdybym to udowodnił – twierdzi felietonista – mogę być pewien, że facet ów odpowie mi niewinnie «Cóż ci zależy na jednym zdaniu»" (za: Wańkowicz). W tym miejscu nabiera aktualności fraza Wergiliusza: *Hos ego versiculos feci, tulit alter honores* (Ja te wiersze napisałem, a drugi wziął zaszczyty).

Istnieją trzy rodzaje plagiatów: zapożyczenia leksykalno-składniowe, niedozwolone powtórzenia konstrukcji tekstów oraz przywłaszczenie sensu wypowiedzi. W dziełach literackich rzadko zdarza się kopiowanie cudzych tekstów wprost, ponieważ plagiaty leksykalno-składniowe (powtarzanie całych fragmentów wypowiedzi) można łatwo udowodnić. Styl pisania jest swoistą linią papilarną®, więc przypadkowe powtórzenie dłuższej sekwencji słów jest niemożliwe, chyba że autor przytacza utarte schematy językowe (np. przysłowia lub związki frazeologiczne). Plagiatowanie polegające na powtarzaniu konstrukcji cudzego tekstu jest już trudniejsze do wykazania. Tu należy wziąć pod uwagę zbieżność poszczególnych segmentów wypowiedzi oraz przyjętą kolejność prezentacji materiału. W tym wypadku nie wystarcza kryterium ilościowe, niezbędna jest też interpretacja całości utworu. Trzeci rodzaj nieuczciwych zapożyczeń to powtórzenie sensu cudzego dzieła czy wyników badań. W wypadku plagiatów o charakterze konstrukcyjnym lub znaczeniowym

konieczna jest indywidualna interpretacja zapożyczeń. Nie są to wartości przeliczalne, ale dość łatwo je zauważyć w lekturze porównawczej.

126

Powtórzenie wybranych elementów kopiowanego dzieła (lub części, jak to formułuje Ustawa o prawie autorskim) wystarczy, aby tekst w całości został uznany za plagiat. W epoce postgutenbergowskiej kopiowanie stało się niezwykle łatwe i ograniczone do prostej czynności: Ctrl+C – Ctrl+V. Technika cytatu czy samplowanie w literaturze postmodernistycznej stają się formą intertekstualnej ekspresji, ale dzięki artystycznemu przetworzeniu nie zalicza się ich do korsarstwa literackiego.
Rozpowszechnienie się praktyki plagiatowania szkodzi nie tylko autorom, których dzieła zostały skopiowane, lecz także kleptomanom tekstowym – plagiator okrada autora z dzieła, a własne „dzieło" pozbawia wartości. *Sapienti sat.*

Urszula Glensk

BIBLIOGRAFIA Grabowski, M. (1840), *Literatura romansu w Polsce, cz. II*, w: idem, *Literatura i Krytyka*, t. II, Wilno. | Kisch, E. E. (2014), *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, wstęp M. Szczygieł, Warszawa. | Kuran, M. (2014), *Prolegomena do twórczości Wawrzyńca Chlebowskiego. Stan badań i kierunki dalszych prac*, w: „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria. Polonica", nr 3 (25). | Land, E. (1926), *Z dziejów plagiatu u polskich rymotwórców duchownych XVII wieku*, Kraków. | Marcjalis (Marcus Valerius Martialis) (1998), *Epigramy. Wybór*, przeł. i wstępem opatrzył S. Kołodziejczyk, Warszawa. | Markiewicz, H. (1991),

Informatorzy i złodzieje. Z dziejów plagiatu w Polsce (1), „Polityka", nr 48. | Markiewicz, H. (2003), *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków. | Mikulski, T. (1947), *Adam Czahrowski z Czahrowa. Portret* literacki, „Rozprawy Wydziału Filologicznego", t. LXVI, nr 4, Kraków. | Pauszer, G. (1936), *Niemiecki pierwowzór „Dewajtisu"*, „Wiadomości Literackie", nr 27. | Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, „Dziennik Ustaw" 2006, nr 90, poz. 631, art. 4. | Wańkowicz, M. (1981), *Karafka La Fontaine'a*, Kraków. | Zaderecki, T. (1935), *Talmud w ogniu wieków*, Warszawa.

PLOTKA

Wśród czterdziestu kilku synonimów, które wokół plotki wyrosły w polszczyźnie, dominują określenia związane ze świadomym zniekształcaniem opowiadanej historii: banialuka, łgarstwo, gadka, blaga, dyrdymała, potwarz, urojenie, są też słowa zapożyczone: paranoja, rewelacja, fama, konfabulacja, insynuacja, dezinformacja, a ich niezwykłe bogactwo nie tylko ujawnia problemy z rozpoznaniem zjawiska, lecz także rzuca cień na samo słowo i zaciera więzi z jego powinowatymi w językach obcych: *gossip* (ang., od dawnego *godsibb* – opiekunka), *Gerüchte* (niem., *Gerüchtekche* – wylęgarnia), *commerage* (fr., *commere* – matka chrzestna), *comadreria* (hiszp., *comadre* – sąsiadka), które wyrastały w przestrzeni domowego ogniska.

127

Z tych samych jednak oparów czerpała moc rodzima plotka, kiedy zaistniała w języku jako zdrobniałe określenie płotu wyznaczającego granicę między światem zewnętrznym a dworskim wnętrzem (gr. *plekō* –

pleść, łac. *plectere* – warkocz), nazywanego też „plecieńcem" (Gloger) ze względu na specyficzną technikę zaplatania chrustu „w podłużki" między kołkami drewna. Wprowadzone w sferę intymną płotki/plotki już w średniowieczu spełniały się jako „odspodnia zasłona nóżek łóżkowych" (Linde), która grodziła od myszy i szczurów, podobnie jak górna zasłona, baldachim, chroniła przed pluskwami spadającymi z drewnianych sklepień sufitu. Wokół pańskiego legowiska sypiała służba dla wzmocnienia bezpieczeństwa, a tuż przy trzcinowej plotce miejsce zajmowali najwierniejsi giermkowie, których też zwać poczęto plotkami (analogicznie do innych utożsamień: np. łożnica-nałożnica, czy przez podobieństwo do rzecznej plotki, płotu z wikliny, stawianego w wodzie, od którego nazwę przejęła ryba płotka, najczęstszy łup). Czuwając nocą, plotka nieraz usłyszał – a Linde odnotował w *Słowniku języka polskiego* – więcej, niż powinien („w tyrańskie uszy plotki jak kąkol zawsze diabeł sieje"), a tak pozyskana wiedza wyzwalała w nim naturalną potrzebę ekspresji, więc pod wrażeniem plótł opowieść („plotko niewstydliwy, sam pleciesz, nie wiesz co"). By utrzymać plotkę na dystans („z pletliwym niebezpiecznie żyć"), pospolitą plecionkę zastępować wkrótce zaczął odsunięty na bezpieczną odległość „płotek atłasowy z złotymi kwiatami", z dala okalający posłanie, a później „zamiast płotu koło łóżka, kilimek wytarty" się pojawiał. Były też inne kombinacje: car Paweł I otoczył posłanie o prawie metr oddaloną marmurową barierką, a Fryderyk Wilhelm II w pałacu pod Poczdamem miał łoże wydrążone w ścianie z wejściem zasłoniętym ciężkimi, aksamitnymi kotarami.

Zmiany w dekoracji komnaty nie ukróciły procederu, mimo że plotki (już w rodzaju żeńskim, bo od XVI w. określenie objęło zasięgiem fraucymer), ploty, plotarze, plotkarze i plotkarki, plotuchy nie tylko tracili zaufanie możnowładców, lecz także wzbudzali szczere oburzenie, na co Linde przytacza liczne przykłady: „Ja mam na swoim dworze chować plotki? Furt stąd o święte, bezbożne dewotki", „Tak się plotarz, błazen i kuglarz w swojem kunsztowaniu kocha, jak pijanica w piciu", „Plotkaś! Masz język długi, usłyszysz słowo, przyłożysz dziesięć, a z muchy wielbłąda zrobisz".

Ekonomia nadmiaru, dominująca wśród rozgadanych plotek, ujawnia też mechanizm nakręcający „mowy pletliwe", również nazywane plotkami, a wzorowane na specyficznym odtwarzaniu splotu wiklinowego, przypominającego warkocz, na pleceniu wątku realnego z osnową

wyobraźni w tekst sekretny (łac. *texo* – pleść), dopowiadaniu podsłuchanego (ten element zachowała ukraińska nazwa plotki – *słuch*), konfabulowaniu na bazie faktów, bo dobry i zwinny plotka mówi „nigdy prosto, ni jasno, a nigdy nieszczerze", bo „w każdej plotce jest ziarenko prawdy", wątłe wprawdzie i niekonieczne, by podejrzana tuż przy łozinowej plotce tajemnica – „a nie przynoszą takich plotek przed kapłany" (Kochanowski) – wprawiła słowa w ruch odtwarzający sytuację. „Organ mowy plotkarza nie sterczy jak kołek, nadmiernie się nie gimnastykuje, nie zasycha, lecz «plecie co mu ślina na język przyniesie». Trudno nie docenić roli owego «smaru» w maszynerii ust" (Nawarecki), bo „z najmniejszego on plotkę uprzędzie pozoru, / nosi ją z dworu na wieś i ze wsi do dworu" (Morawski).

Możliwość przenikania między dwiema odrębnymi przestrzeniami nadaje wieściom walor poznawczy, dostarczając szczegółów z życia postaci niedostępnych, funkcjonujących na wyższym szczeblu drabiny bytu. Jednakże „plotka redukuje innego do *on/ona* [...]. Zaimek w trzeciej osobie jest zaimkiem złośliwym: jest zaimkiem nie-osobowym, który unieobecnia, unieważnia" (Barthes), rejestruje niejako ruch od *sacrum* do *profanum*, detronizując, wpędza wybranych w potoczny bieg istnienia. Groźne wątki są nie do ogarnięcia, plotą się wokół każdego, więc „choćbyś zasady miał kute w granicie / I był przejrzysty do samego środka, / Zawsze na drodze twojej stanie plotka, / Która zatruje ci spokojne życie" (Zbierzchowski). Niszcząc bohatera, opowieść żywi się własnym trwaniem, swobodnie rozwijając i przetykając luźne wątki przez nici trwałej osnowy. „Plotka jest wolnością mowy, w której język doznaje szczęścia dzięki wysiłkowi rozpoznawania drogi «nie wprost» oraz dzięki wytchnieniu od nakazów dyskursu pragmatycznych celów i środków, wpisujących mowę w sferę interesów i własności" (Sławek).

Pozbawiona ograniczeń opowieść zyskuje poklask u słuchacza – „on go lubi za plotki, które mu przynosi" (Linde). Bawi, intryguje, zaspokaja potrzebę rozrywki. Poza ludyczną plotka spełnia też funkcję terapeutyczną, ponieważ „skrywane przed sobą marzenia, poczucie winy, związane z własnym wcześniejszym postępowaniem, zazdrość, zawiść, chciwość, zraniona duma i wszelkie możliwe formy egoizmu są tłumione i ujawniają się dopiero przez projekcję. Aby samemu się odciążyć, przypisuje się sąsiadowi, koledze, przełożonemu niepożądane cechy"

(Thiele-Dohrmann). Psychologowie oddzielają zatem mikroplotkę, której zasięg nie wykracza poza wąską grupę zaufanych ludzi, związanych tymi samymi przekonaniami, od makroplotki o zasięgu regionalnym, krajowym bądź międzynarodowym, wspartej stereotypami. Badania folklorystów dowodzą, że mechanizm plotki ujawnia się również w innych gatunkach oralnych, w mitach i baśniach, z których później wyłoniły się legendy miejskie, czyli krążące w danej społeczności pogłoski o nieprawdopodobnych zagrożeniach, np. o czarnej wołdze, postrachu dzieci lat 70., czy o autostopowiczu, który po podwiezieniu do wybranego miejsca znikał (na bazie tej historii w 1981 r. Jan Harold Brunvald napisał powieść, a jego *Znikający autostopowicz* był wielokrotnie filmowany), opowieści biograficzne i sensacje (historie sytuacyjne), budzące emocje, a przede wszystkim nagłe, ale szybko przemijające zainteresowanie.

Prawdziwie długie trwanie temu rodzajowi plotki zapewnili pisarze i artyści, z jednej strony dostarczając mnóstwa kontrowersyjnych zdarzeń z własnych biografii, z drugiej – głosząc wieść o nich. Już w starożytnym Rzymie miejscowi aktorzy zbierali informacje o okolicznych znakomitościach, które później recytowali w łaźniach publicznych ku uciesze zgromadzonych wokół pariasów. Podobnie funkcjonowali nadworni rybałci, wędrujący od zamku do zamku, by podczas uczt wielkopańskich głosić historie o heroicznych czynach czy śpiewać romanse o królewnach z ościennych zamków (motyw uwieczniony w *Dziejach Tristana i Izoldy*). Pieśni biesiadne i fraszki są gatunkami wyrosłymi z plotki, podobnie jak gadki czy ballady. Oryginalnym zjawiskiem jest *Wesele* Wyspiańskiego, osadzone w konkretnej już rzeczywistości, ale poddanej imaginacji, prekursorskie wobec powieści z kluczem (np. *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego, *Generał Barcz* Juliusza Kadena-Bandrowskiego, *Nienasycenie* Stanisława Ignacego Witkiewicza). Eseje wspomnieniowe (np. *Książka moich wspomnień*, *Podróże do Polski* Jarosława Iwaszkiewicza, *Kolorowi ludzie* Zdzisława Czermińskiego, *Ostatnia cyganeria* Tadeusza Wittlina, *Silva rerum* Mieczysława Grydzewskiego, tomy wspomnień o Władysławie Broniewskim), opowieści autobiograficzne (np. *Maria i Magdalena* Magdaleny Samozwaniec, *Nie żyłam samotnie* Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej), autoplotki, grafoplotki (np. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Izabela Czajka Stachowicz, Witold Gombrowicz, Jerzy Kosiński), wreszcie – dzienniki i zbiory listów konserwują plotkę

w literackiej zaprawie, utrzymując ludzką ciekawość tego, co słychać u innych, na odpowiednim poziomie.

128

Dopiero kultura masowa pchnęła plotkę na niebezpieczną ścieżkę. Przymus rozpoznawalności doprowadził do wykluczenia tradycyjnego plotkarza i przejęcia narracji przez bohaterów zdarzeń, którzy rozpowszechniać poczęli intymne treści w formie pseudoautobiografii (np. *Erotyczne immunitety* Anastazji P., niby-powieść erotyczna Ilony Felicjańskiej *Wszystkie odcienie czerni*), wzmacnianych poprzez wywiady-spowiedzi na stworzonych w tym celu witrynach internetowych (plotki.pl., plotek.pl, pomponik.pl, pudelek.pl) czy portalach społecznościowych. Zjawisko uchwycił precyzyjnie Andrzej Mleczko, przedstawiając na jednym z rysunków zakochaną parę – mężczyzna wręczył właśnie kobiecie bukiet kwiatów, po czym proponuje: „Zanim pójdziemy do łóżka, musimy ustalić, czy ujawnimy szczegóły na naszych stronach internetowych". Przesunięcie czy wręcz zniesienie granic intymności nie służy pradawnej opowieści, wyrosłej z podejrzenia, rozplotła się więc osnowa, wątki zdruzgotały i współczesna plotka sięgnęła bruku.

Wioletta Bojda

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (1999), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa. | Czubala, D. (2005), *Wokół legendy miejskiej*, Bielsko-Biała. | Gajdziński, P. (2000), *Imperium plotki, czyli amerykańskie śniadanie z niemowląt*, Warszawa. | Kozikowski, E. (1961), *Między prawdą a plotką*, Kraków. | Nawarecki, A. (1994), *Pan plotka i pokrzywy*, w: *Plotka. Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. C. K. Kęder, K. Uniłowski, Katowice. | Sławek, T. (1994), *Poe i filozofia plotki*, w: *Plotka. Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. C. K. Kęder, K. Uniłowski, Katowice. | Thiele-Dohrmann, K. (1980), *Psychologia plotki*, przeł. i wstępem opatrzył A. Krzemiński, Warszawa.

PODMIOT

„Może choć jeden subiekt wyjdzie na człowieka" – fantazjował Machalski w *Lalce,* a pragnienie to wydaje się z nim dzielić wielu adeptów humanistyki współczesnej. Problem bowiem z subiektem taki, że odkąd jako to, co „podłożone, przejął rolę podstawy, na której stawiane jest coś innego" (Heidegger, 1999), odtąd nie zamierza nigdzie wychodzić – tym bardziej zaś wychodzić na człowieka, którego podłoże woli stanowić, czy raczej: którego podłożem się ustanowił. Podobnie jak Wokulski nie może się pozbyć swojej społecznej podbudowy i przestać funkcjonować jako subiekt, tak i wyniesiony do pozycji podmiotu człowiek nie jest w stanie opuścić swej nowej podstawy. Kiedy Wokulski wpatruje się w oczy Izabeli, widzi w nich „niezmierny spokój syberyjskich pustyń, gdzie bywa niekiedy tak cicho, że prawie słychać szelest duchów". Kiedy Heidegger (1999) zwraca się ku rzeczy myślenia, widzi, że dawny podmiot to „gwiazda i roślina, zwierzę, człowiek i Bóg". Powieściowy subiekt przeczuwa, że do spokoju pustyni nie będzie już powrotu; podobnie dwudziestowieczny filozof wie, że odkąd *subiectum* stało się „imieniem własnym i istotową nazwą człowieka […], przestało być nazwą i pojęciem stosującym się do zwierząt, roślin i kamieni" (Heidegger, 1999). Reszta jest samotnością, cały dramat zaś – w fałszerstwie substytucji.

Choć bowiem znaczenia najstarszego znanego nam określenia podmiotu – greckiego słowa ὑποκείμενον (*hypokeímenon*) – bynajmniej nie były jednorodne, wszystkie one wyrosły z tej samej etymologii, niemającej zgoła nic wspólnego z 'rzucaniem pod', obecnym w łacińskim leksemie *subiectum,* i w pochodzących od niego pokrewnych jednostkach leksykalnych wielu języków europejskich (fr. *sujet,* niem. *Subjekt,* ang. *subject* etc.). Poprzedzający je wszystkie ὑποκείμενον pochodzi od czasownika ὑπόκειμαι (*hypokeimai*) o prymarnym znaczeniu 'leżę pod', 'jestem pod czymś', mającego swój początek w praindoeuropejskim rdzeniu *kei-,* który zdaniem Pokornego oznacza zarówno 'leżeć', jak i 'obozowisko', 'dom'. Rdzeń ten dał początek tak różnym wyrazom, jak grecki κοῖτος (*koítos*) 'miejsce spoczynku', 'łoże', łaciński *civis* ('obywatel'), niemiecki *Heim* czy angielski *home*. Tego typu mniej lub bardziej familiarne tony trudno jednak usłyszeć w filozoficznych użyciach wyrazów ὑπόκειμαι i ὑποκείμενον. U Arystotelesa ten ostatni oznacza 'to, co leży u podstaw', 'podłoże',

zwłaszcza w rozpowszechnionym technicznym sensie ‘podstawy wnioskowania o czymś innym’. Natomiast w specyficznych dla Stagiryty użyciach ὑποκείμενον oznaczać mógł, po pierwsze, ‘materię’ jako ‘podstawę wszystkich form’, po drugie, ‘substancję, która samodzielnie może być nośnikiem różnych właściwości’, po trzecie w końcu – jako podmiot orzekania – ‘coś, o czym wypowiada się predykaty’. Arystotelesowski podmiot bywał zatem naszym ‘przedmiotem’ (właśnie w ten sposób często tłumaczy się wyraz ὑποκείμενον), który jeśli już „wychodzi na człowieka”, to tak samo, jak wyjść może na „gwiazdę i roślinę, zwierzę [czy] Boga”. Nie tylko zatem wedle Heideggera (1977) greckie znaczenie podmiotu „nie pozostaje zrazu w żadnym wyraźniejszym stosunku z człowiekiem i w ogóle w żadnym – z Ja”. Dodajmy, że bezpośrednie odniesienie do jednostki ludzkiej nieobecne jest również w pozostałych znaczeniach słów ὑπόκειμαι (*hypókeimai*) i ὑποκείμενον (*hypokeímenon*): w topograficznym ‘leżę obok, blisko czegoś’ oraz w filologicznym ‘tego, co poniżej w tekście’; pojawia się dopiero w niektórych znaczeniach metaforycznych (‘podlegać komuś’, ‘podlegać karze’).

Łaciński leksem *subiectum* nie jest dokładnym odpowiednikiem greckiego ὑποκείμενον, którego izomorficzną repliką powinien być raczej wyraz *substratum* (‘podłoże’). Dający początek pojęciu *subiectum* czasownik *subiciō* zbudowany jest co prawda analogicznie do ὑπόκειμαι, tyle tylko, że *iacio* nie oznacza ‘leżeć’, lecz ‘rzucać’, ‘miotać’; zawiera w sobie zatem odmienny praindoeuropejski rdzeń **iē-*, oznaczający ‘rzucać’, ‘robić’, a słyszalny dziś chociażby w angielskim *to project*. Pod-rzucone *subiectum* zdynamizował więc nieruchomy ὑποκείμενον (*hypokeímenon*), pozbawiając go stabilności i projektując w czas. Coś bowiem stać się musiało: ‘leżeć pod’ można od zawsze, lecz ‘rzuca się’ w tej czy innej chwili. Jak słusznie zauważa Okopień, „pod-miot musi być pod-mieciony (pod-rzucony), aby mógł stać czy leżeć pod, tj. pełnić rolę pod-stawy czy pod-łoża, rolę, którą sobie pod-stępem uzurpuje”. Jak z kolei twierdzi sam Heidegger (1999), podmiana ὑποκείμενον (*hypokeímenon*) na *subiectum* „zaciemnia […] pomyślaną po grecku istotę bycia”: oto światu odebrana zostaje możliwość „współ-przybywania w obecności”, a „człowiek jako *subiectum* ugruntowuje się w roli centrum bytu”. Warto wszakże pamiętać, że ὑποκείμενον (*hypokeímenon*) nigdy nie miał mocnego znaczenia *fundamentum absolutum*,

zgodnie z którym mógłby „samemu sobie nadawać prawa prawodawstwem, które opiera się na nim samym" (Heidegger, 1977). Narodziny takiego nowoczesnego ujęcia *subiectum*, inaczej niż u Greków, sytuującego się poza doświadczalną naturą, wiążemy, rzecz jasna, z Kartezjuszem, choć „korzenie re-semantyzacji pojęcia podmiotu sięgają [...] późnego okresu średniowiecznej scholastyki" (Blandzi, Facca). Nastąpiła tu istotna zmiana znaczenia: podczas gdy „u Ockhama *esse subiectivum* oznacza rzeczywistość, a *esse obiectivum* nasze poznanie", w XVII w. „przedmiot przechodzi na stronę «rzeczy»", *subiectum* zaś – „na stronę poznania" (Blandzi, Facca). Wymienność znaczeń podmiotu i przedmiotu jawić się może jako szczególnie frapująca, zwłaszcza że w burzliwej historii pojęcia ona jedna wydaje się stała: obecna u Arystotelesa i słyszalna we współczesnych znaczeniach angielskiego *subject* czy francuskiego *sujet*, towarzyszy również pierwszym artykulacjom nowoczesnej podmiotowości w siedemnastowiecznej francuszczyźnie, w której – jak czytamy w jednej z cytowanych przez Louisa Marina definicji z tego okresu – „podmiot wyraża się przedmiotem sztuki lub nauki, tym, co się uznaje lub nad czym się pracuje". Dwuznaczność ta nie mogła ominąć także refleksji o literaturze, do której – zanim jeszcze pojawiła się w niej przejęta z językoznawstwa wykładnia podmiotu jako 'osoby mówiącej' – próbowano przemycić *subiectum* w znaczeniu 'treści, tematu wypowiedzi', jak w innym słownikowym objaśnieniu przytaczanym przez Marina: „W poezji podmiot jest materią, o której się traktuje, wydarzeniem, które umieszcza się w pięknym układzie i które wzbogaca się ornamentyką".

129

Podobne znaczenie – „argumentu lub materyi", jak czytamy w *Myślach o pismach polskich* Czartoryskiego – pojawia się także w polszczyźnie, w której u schyłku XVIII w., na fali wzrastającej niechęci do

„makaronizowania", jako rodzima kalka *subiectum* zaproponowane zostało słowo „podmiot". I ta substytucja okazała się jednak przewrotna, a to ze względu na wyzierające spod proponowanego wcześniejsze znaczenia wyrazu i jego pochodnych. Kiedy więc nowy termin popularyzować próbował Czartoryski, zwracał uwagę, że wielu wydaje się on nieodpowiedni, gdyż „nazywa się podmiotem słoma, którą pod bydło ścielą". W istocie, jako „wszystko co jest podrzuconym", miał „podmiot" tak różne znaczenia, jak choćby 'tło, spód, grunt, podkład', 'fałsz, fałszerstwo, falsyfikat', 'domieszanie czegoś gorszego', 'oszukanie, podejście', 'podszept', 'niewolnik, podległy' czy w końcu 'gnój, śmiecie wyrzucane na jedno miejsce'. Do tego wyliczenia należałoby jeszcze dodać żeńską „podmiotkę", oznaczającą albo 'ciasto używane do podbudzania fermentacji kwaśnéj', albo 'podrzutkę daną pod sufit z piasku, wody i gliny', czyli podsiebitkę. W końcu w jednym ze znaczeń „podmiotek" tożsamy był z szewskim podnoskiem i oznaczał „kawał podeszwianéj skóry przyszywanej pod spodem [...] dla zastąpienia części zdeptanéj podeszwy" (Czartoryski). Kiedy zatem o jednym z subiektów z *Lalki* powiada Rzecki, że „wobec gości jest uniżony, a hrabiom, a nawet baronom właziłby pod podeszwy", przedstawia jego aktywność jako najgłębiej podmiotową: rzucając się do stóp wyższych od siebie, subiekt podstępem przejmuje interes i władzę (być może nie wyjdzie więc na człowieka, ale na pewno na swoje). Najciekawsze jednak, bo i najlepiej odpowiadające przewrotnej historii pojęcia, wydaje się znaczenie podmiotu jako 'podrzutka', pojawiające się m.in. u Wacława Potockiego („twierdzi, że własne dziecię, nie jaki podmiotek" – za: Linde) czy Sebastiana Klonowica („niejeden ociec cudze dzieci podmiotowe za swoje karmi" – za: Linde). W znaczeniu tym spotykają się dwie zarysowane wcześniej linie etymologiczne: choć bez wątpienia został 'pod-rzucony', podrzutek nie robi przecież nic innego prócz 'leżenia pod domem' – jest więc nie tylko *subiectum*, lecz w rzeczy samej ὑποκείμενον, czym ocala pamięć o praindoeuropejskiej „domowej" cząstce *kei-*. Bylibyśmy zatem w domu? Bynajmniej. Oto rozpoznając siebie jako podmiot, rozpoznając w sobie podrzutka, uświadamiam sobie, że nie zostałem podłożony pod wielkie domostwo świata jako jego fundament – zostałem tam podmiecony niczym śmieć.

130

Może się wydawać, że podobnie ma się rzecz z literaturoznawczą karierą interesującego nas pojęcia, skoro za jej apogeum należałoby uznać tak zwaną poststrukturalistyczną krytykę podmiotowości, dowodzącą, że „j a

nie jest uprzednim wobec tekstu niewinnym podmiotem, [lecz] wielością innych tekstów" (Barthes). Nie przez przypadek wliczał Sławiński podmiot w poczet hybrycznych „quasi-nazw", „obezwładniających wielością i rozmaitością swoich użyć" i z tego powodu przybierających szerokie spektrum odmian czy postaci (mówiący, liryczny, tekstowy, wirtualny, czynności twórczych etc.). I choć językoznawcza genealogia literaturoznawczego podmiotu nie podlega dyskusji, być może warto dziś spojrzeć nań przez pryzmat jego dawnych, przedfilozoficznych znaczeń. Podszepniętym fałszem i nietrwałą podsiebitką byłaby każda próba ponownego wyniesienia tego wiecznego poddanego do roli obdarzonego autorytetem autora, roli podstawowej i fundamentalnej – z tej mąki ciasta już nie będzie. Nie sposób też jednak ulegać podszeptom traktującym go jako bezużyteczną słomę, gnój czy śmieć, by podrzucić go na śmietnik historii. Pozostaje zatem przysposobić podrzutka – uznać to, co podrzucone, za własne i wykorzystać, choćby jako tymczasowy, słomiany podkład, mogący zneutralizować upadek każdej, nawet najbardziej ekwilibrystycznej interpretacji, lub jako solidny podnosek, dzięki któremu suchą nogą przejść można przez każdą lekturę. Bez niego ta ostatnia stać się może (niechże to stary subiekt ma ostatnie słowo) niełatwą przeprawą: „Deszcz rozmiękczył nam odzienie, jak masło, brnęliśmy w błocie wyżej kostek, poodłaziły nam podeszwy, a w butach grało jak na trąbce" (Prus).

Piotr Bogalecki

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (1999), *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa. | Blandzi, S., Facca D. (2007), *Czym właściwie jest podmiot?*, „Przegląd Filozoficzny", nr 1. | Brückner, A. (1960), *Dzieje języka polskiego*, Warszawa. | Czartoryski, A. K. (1801), *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, Wilno. | Heidegger, M. (1977), *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: idem, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, wyb. i oprac. K. Michalski, Warszawa. | Heidegger, M. (1999), *Nietzsche*, t. II, przeł. A. Gniazdowski i in., oprac. C. Wodziński, Warszawa. | Marin, L. (2011), *Nagrobek podmiotu w malarstwie*, przeł. E. M. Wierzchowska, w: idem, *O przedstawieniu*, Gdańsk. | Narecki, K. (oprac.) (2003), *Słownik terminów arystotelesowych*, Warszawa. | Okopień, K. (1997), *Podmiot czyli podrzutek. O fenomenologii odbioru idei filozoficznych*, Warszawa. | Prus, B. (1975), *Lalka*, Warszawa. | Sławiński, J. (1998), *Problemy teoretycznoliterackiej terminologii*, w: idem, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków.

POEMA / POEMAT

Co to „poema”? Oczywiście – nazwa genologiczna, już dawna jednak i staroświecka. Stefania Skwarczyńska opisała ów fenomen, badając etymologię słowa „poemat”. Pochodzi ono (jak analogiczne rzeczowniki w językach europejskich) od greckiego wyrazu *to poiema*. Był to – podobnie jak rzeczownik ποίησις (*poíesis*) (‘tworzenie’) – derywat od czasownika ποιέω (*poiéo*) („czynię, tworzę”). Τὸ ποίημα (*to poíema*) znaczyło pierwotnie – ‘dzieło, pracę’, a wtórnie – ‘twór poezji, tj. poemat’.

Terminologię ponawia szesnastowieczna poetyka normatywna. Znamienny dla renesansowego klasycyzmu – powszechnie czytany i wydawany – Julius Scaliger używał słowa *poema* w znaczeniu „utwór poetycki”. Jego po łacinie pisany podręcznik *Poetices libri septem* traktuje wyraz „poema” jako rzeczownik w liczbie pojedynczej i rodzaju nijakiego (*genetivus singula-ris*: *poematis*), co potwierdzają słowniki języka łacińskiego (Kumaniecki, Jougan). Takie rozpoznanie terminu „poema” ujawnia też Konrad Celtis, wybitny poeta i teoretyk poezji wczesnego odrodzenia, wędrowny humanista związany z kulturą niemiecką i polską. W rozprawie *Ars versificandi et carminum* Celtis używa nazw gatunkowych *poema comicum* („poemat komiczny”), *poema tragicum* („poemat tragiczny”), *poema bucolicum* („poemat bukoliczny”) czy *poema heroicum* („poemat heroiczny, epos”).

Taka świadomość terminologiczna utrzymała się w dawnej kulturze polskiej. W licznych ówczesnych poetykach używany bywa termin „poema”, zwykle ze stosownym dookreśleniem: np. *poema saeculare* (gatunek nawiązujący w sposób oczywisty do *carmen saeculare* Horacego; Michałowska). Te uściślenia nazewnicze pokazują trwałą konotację łacińskiego słowa „poema” jako rzeczownika liczby pojedynczej, rodzaju nijakiego.

W językach nowożytnych ugruntowały się takie postacie terminu, jak ang. *poem*, fr. *poème*, ros. поема. Są to rzeczowniki liczby pojedynczej (naturalnie można ich używać w liczbie mnogiej, określając kilka poematów), różnego rodzaju (np. w języku francuskim jest to słowo rodzaju męskiego, w rosyjskim – żeńskiego), które mają też znaczenie ogólniejsze: „utwór poetycki, wiersz”.

Zakresu przedmiotowego nazwy genologicznej „poema/poemat" już nie dociekamy, badała to Skwarczyńska. Prawdę mówiąc, daleko bardziej zajmująca wydaje się stosunkowo prosta, acz kłopotliwa kwestia kategorii gramatycznych oraz odmiany archaicznego polskiego rzeczownika „poema". Aby przybliżyć problem, przywołajmy kilka historycznoliterackich konkretów doby nowoczesnej.

Świadomość literacka oświecenia ponawiała terminy i poglądy poprzedników – osiemnastowieczny klasycyzm ma swe głębokie korzenie. Pomińmy różnice między klasycyzmem doby renesansu i baroku, o tym oświeceniowym zaś – o swoistości myśli estetycznej okresu oświecenia – pisała już Teresa Kostkiewiczowa. Zajmie nas tu ponawianie pojęć – terminów dawniejszej myśli estetycznej.

Ignacy Krasicki czyni to m.in. w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* z lat 1790–1799. Dokonała się tam – wcześniej zresztą także w innych oświeceniowych pismach teoretycznych – asymilacja terminu w polszczyźnie. Termin łaciński *poema* zostaje oddany teraz jako termin polski: „poema". Przypomnijmy słowa biskupa-poety o Księdze Hioba, wspominającego dalej poemat Wojciecha Chróścickiego *Job cierpiący* z 1705 r.: *„Księga Joba*, najdawniejsze i najdokładniejsze poema, z ułożenia swojego, wyrazów przerażających i myśli wzniosłych, wszystko to ma w sobie, cokolwiek kunszt do rytmów doskonałości wynaleźć mógł w późniejszych czasach" (Krasicki). W związku z eposem greckim zaś dodawał: „Homer, oprócz poematów *Iliady* i *Odysei*, zostawił wiele hymnów na cześć bóstw rozmaitych złożonych; znać w nich duch działacza i z powagą złączony wdzięk niepospolity…". Krasicki traktuje więc słowo „poema" jako rzeczownik liczby pojedynczej, rodzaju nijakiego: „to poema". Odmiana: „tego poematu", „temu poematowi".

Analogicznie traktował ten wyraz Tomasz Kajetan Węgierski. Młodzieńczy poemat heroikomiczny *Organy* współtworzy krytyczną i zjadliwą wizję świata „młodego gniewnego polskiego oświecenia", jak go nazwał Juliusz Wiktor Gomulicki – wizję świetnie zakreśloną w wierszach późniejszych. Węgierski, choć nie jest poetą klasycystą, ujawnia tu świadomość estetyczną wysnutą z tradycji. Wspomniane *Organy* mają podtytuł: *Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*. We wstępie *Do czytelnika* młodziutki autor napisze: „Myśl moja pierwsza, zaczynając to dzieło, była zupełnie imitować *Le Lutrin* [*Pulpit*] de Boileau, poema w swoim rodzaju najdowcipniejsze,

pełne zdrowej krytyki i uciesznych fikcji". I najwyraźniej pojmuje polski wyraz „poema" jako rzeczownik liczby pojedynczej rodzaju nijakiego.
Na koniec dwa przypadki wydobyte z epoki romantycznej. Z lat 1819 i 1821 pochodzi młodzieńczy, nieukończony poemacik Adama Mickiewicza *Kartofla*. „Część heroiczną – wspominał przyjaciel poety, Antoni Edward Odyniec – stanowić miało odkrycie Ameryki, gdzie też naprzód odkryto kartofle; część zaś drugą: uprawa i użycie ich u nas, czyli raczej pod tą niby żartobliwą formą: obraz wiejskiego życia i obyczajów naszych" (komentarz w: Mickiewicz). Mniejsza teraz o to, ile z owych zamierzeń udało się Mickiewiczowi spełnić. Pieśń pierwszą czytał w każdym razie na zebraniu filomatów 4 lutego 1819 roku. Bez wątpienia natomiast *Kartofla* nawiązuje do klasycyzmu renesansowego i oświeceniowego. Ma też krótki, wymowny podtytuł: *Poemko we czterech pieśniach*. Mickiewicz ujmuje to żartobliwie, bo też świetny epicki początek dziełka, obraz natury, „świata ziemskiego celniejszych okras", rychło skupi się na… pieczonym ziemniaku („co ma imię kartofel, bulb albo ziemlanek"). Tak dookreślony został polski termin gatunkowy. „Poema" to zatem na pewno rzeczownik liczby pojedynczej, rodzaju nijakiego, skoro zdrobnienie od niego brzmi: „poemko".
Drugi utwór to *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, dzieło autorstwa Juliusza Słowackiego, które ukazało się w Paryżu w roku 1839. Niezwykła to, z wyobraźni barokowej wysnuta feeria okropności. Czy jednak sarmacki i dantejski ton prowokacyjnie wybrzmiewa w *Poemie*? A może w *Poemach*, w *Poemacie*? Rozterka nie jest tylko kłopotem szeregowego czytelnika, staje się problemem badacza, dylematem edytora. Każdemu z nich jednak przedkłada Słowacki *Ofiarowanie* – już na wstępie dzieła:

U nóg twych kładę: O! żałosna wdowo
Polskiego ludu! O! Matko w żałobie
Tych, co śpią w krwawym pochowani grobie,
I tych – co wierzą, że wstaniesz na nowo;

O! ty gotowa twą krew Chrystusową,
Rzucić na twarze wątpiące i blade,
WARSZAWO! tę pieśń ci pod nogi kładę […]

I choć poeta „kładzie" je Warszawie, to jednak *Ofiarowanie* dotyczy całego utworu. Dzieło swe określa Słowacki jako „tę pieśń", zarazem tytułując jako – *Poema*. Jasne więc, że świadomość językowa poety w zakresie terminów gatunkowych pozostaje w zgodzie z tą z nieodległej przeszłości, z czasów oświecenia i młodego Mickiewicza. Tak sprawę traktował również Juliusz Kleiner, pisząc w swej „dużej monografii" o Słowackim: „W *Poemacie Piasta Dantyszka o piekle* doczekał się ostatecznego, psującego opracowania niedokończony poemat tercynowy. Znalazła się tu śródgwiezdna podróż do piekła; w ohydną scenę warzenia trupów rozrosły się wiersze o szczycie lodowatym…".
Mniejsza o wartość dzieła: „zepsutego", „dziwacznego", „odstręczającego", jak uważano kiedyś. Czy też niezwykłego, fascynującego – bo jest przecież *Poema*… (jak sądzi się dzisiaj) arcydziełem poezji groteskowej, okrutnej i dzikiej. Myślimy zatem, że to *Poemat Piasta*, że tak jednak ujmuje i pojmuje Słowacki tytuł całości. A krwawe, mroczne wizje prezentuje w *Poemacie Dantyszka* – jednym, spójnym, dantejskim. Podobnie w *Beniowskim*, opatrzonym podtytułem: *Poema*. Słowacki zwraca się przecież jasno do odbiorcy już w dygresji pieśni pierwszej. Wszak to czytelnik:

Wszystko mieć będzie, wszystko mu przyrzekam,
Tylko o trochę cierpliwości proszę.
Ja sam na Muzę i natchnienie czekam,
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycją zwlekam…

Tu inaczej – z ekspozycją puenty nie zwlekamy od kilku akapitów: „poema" to bliźniacze rodzeństwo „poematu"…

Antoni Czyż, Mariusz Jochemczyk

BIBLIOGRAFIA Celtis, K. (1982), *Sztuka wierszowania i sztuka wierszy*, w: *Poetyka okresu renesansu*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław. | Kleiner, J. (1999), *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków. | Kostkiewiczowa, T. (1975), *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, Warszawa. | Krasicki, I. (1993), *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w: *Oświeceni o literaturze*, t. 1, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa. |

Michałowska, T. (1974), *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław. | Mickiewicz, A. (1994), *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 2, red. Z. J. Nowak i in., Warszawa. | Skwarczyńska, S. (1975), *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa. | Słowacki, J. (1952–1974), *Dzieła wszystkie*, t. 3, red. J. Kleiner, W. Floryan, Wrocław. | Słowacki, J. (1996), *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław. | Węgierski, T. K. (1956), *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa.

POETYKA

„Nazwa P o e t y k a wydaje się [...] odpowiednia, o ile pojmować to słowo zgodnie z jego etymologią, czyli jako nazwę wszystkiego, co traktuje o tworzeniu lub układaniu dzieł mających mowę równocześnie za substancję i za środek, w żadnym wypadku zaś w wąskim sensie zbioru estetycznych prawideł i przepisów dotyczących poezji". Ta wypowiedź Paula Valéry'ego (za: Todorov) skłania do porzucenia myśli o podjęciu w tym miejscu jeszcze jednej próby zdefiniowania przedmiotu poetyki. Zachęca natomiast do namysłu nad semantycznymi przeobrażeniami samego słowa. Ma ono swoje źródło w greckich wyrazach *poiein* (tworzyć) i *poietikos* (twórczy). Określenia te, wywodzące się z pojęć *genesis* i *generatio*, najpierw dotyczyły twórczych możliwości przyrody (natura rodząca), następnie zaś, przeniesione na teren sztuki, zaczęły się odnosić do twórczych zdolności człowieka. W takim sensie efektem *poiein* (czyli 'twórczego działania') była poezja. Do powyższych źródłosłowów nawiązywały formy tytułu traktatu Arystotelesa: *Peri poiētikēs* i *Poiētikē*. W tłumaczeniu Henryka Podbielskiego *poiētikē* to „sztuka poetycka" – jedna z wyróżnionych przez Arystotelesa sztuk „pojetycznych", czyli takich, których celem jest dzieło (wytwór). „Dla procesu wytwarzania – pisze Podbielski – konieczna jest przy tym dokładna wiedza na temat istoty samego produktu i takiej wiedzy musi właśnie dostarczyć sztuka pojetyczna". Wiedzy o produkcie, jakim jest poezja (*poesis*), dostarcza *Poetyka* – wykład tego rodzaju sztuki pojetycznej.

131

Termin „poetyka” pochodzi zatem od greckiego tytułu dzieła Arystotelesa, ale też od łacińskiej formuły *ars poetica*, jaką Kwintylian określił *List do Pizonów* Horacego (znamy go dziś pod nazwą *De arte poetica* albo *Ars poetica*). Antyczne myślenie o poezji jako pewnej umiejętności (sztuce)

kontynuowali nowożytni autorzy rozpraw i podręczników teorii poezji – tzw. *artes poeticae*, czyli sztuk poetyckich. W średniowieczu, renesansie i baroku formuły tytułowe tych zbiorów zasad tworzenia nawiązywały do starożytnego nazewnictwa łacińskiego, zawierały więc takie słowa, jak *poetica* (*poetice*), *ars poetica*, ale też *poetria* – jak w tytułach trzynastowiecznych poetyk Jana z Garlandii *Poetria* i Gotfryda z Vinsauf *Poetria nova*. Nazwy łacińskie obowiązywały również w staropolskich podręcznikach *artes poeticae* (np. *poetica practica, de poetica, ars poetica, exercitio poetica*). W znaczeniu 'sztuka poetycka, poetyka' występował także – co odnotowuje *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce* – wyraz *pohetica*. Ten sam słownik wskazuje na homonimiczność form *pohetica* i *poetria* – mogły też oznaczać samą poezję (*poesis*). Chyba właśnie w tym sensie słowa *poetica* użył Jan Kochanowski, pisząc w jednej z pieśni: „ieno że łaska W. M. droższa u mnie / niż wszytka poetica". SPXVI, za którym cytujemy ów fragment (ciekawe, że SPJK nie zauważa interesującego nas słowa), obok form łacińskich odnotowuje już formy spolszczone: poetyka, poetryja i poezyja. Ze słownikowego opisu wynika, że w XVI w. funkcjonowały one synonimicznie. Podobnie było w wieku następnym – według siedemnastowiecznego słownika polsko-łacińskiego Grzegorza Knapiusza „wierszów pisanie" to zarówno *poesis*, jak i *poetica*, a poetyka – „nauka poetyczna albo dzieło poetyczne" – to *poesis*. Wydaje się, że w XVIII stuleciu następowało stopniowe oddzielanie się tych pojęć i różnicowanie ich wykładni semantycznych. To rozgraniczenie widoczne jest już w słowniku Lindego z roku 1811, definiującym poetykę jako „naukę poezyi [...]; Poezya zebraną została w naukę, którą nazwano poetyką". Późniejsze słowniki dziewiętnastowieczne – wileński i warszawski – mówią o poetyce jako: 1. teorii, wykładzie poezji (odsyłając do *Poetyki* Arystotelesa czy Scaligera); 2. „klasie szkolnej, w której wykładano teorię poezji". To drugie rozumienie, już wówczas określane jako „dawne", dziś jest prawie zupełnie zapomniane, choć przywołuje je jeszcze słownik Doroszewskiego. Nie znajdziemy tego znaczenia w najnowszym SJP PWN, ani nawet w specjalistycznym STL. Wymaga ono wyjaśnienia, abyśmy błędnie nie sądzili, że klasa, o której tu mowa, jest szkolnym pomieszczeniem... Na trop właściwego sensu naprowadza nas cytat przywołany w słowniku Doroszewskiego: „Studenci wszyscy napisali nazajutrz zadanie oprócz jednego [...] co już trzeci rok wybrnąć z poetyki nie mógł i najmniejszej do

mowy rymowanej nie okazywał zdolności". Zadaniem z poetyki mogło być ćwiczenie polegające na napisaniu utworu poetyckiego (ody, epigramatu, sielanki, eposu?) na podstawie teoretycznej wiedzy zdobytej na lekcjach poetyki. Biedny student, co nie umiejąc teorii zastosować w praktyce, na kilka lat utknął w klasie poetyki… Brak zdolności „do mowy rymowanej" uniemożliwił mu przejście do wyższej klasy – w staropolskiej szkole była nią klasa retoryki. Gramatyka, syntaksa, poetyka, retoryka stanowiły kolejne klasy dawnych kolegiów zakonnych. Kto zaliczył wszystkie, zdobywał średnie wykształcenie humanistyczne. Klasa poetyki była zatem pewnym poziomem staropolskiego nauczania – ukończywszy ją, student nie tylko powinien znać reguły i przepisy poetyckie, lecz także posiadać umiejętność „wierszów pisania". Słowniki nam współczesne zapominają o tym praktycznym znaczeniu poetyki, kładąc nacisk na jej aspekt opisowy i teoretyczny. Definicje słownikowe zacierają tym samym związek z etymologicznym źródłem pojęcia, wiążący je z faktem tworzenia, z twórczym działaniem. Poetyka nie jest już *ars*, czyli pewną umiejętnością, biegłością. Nie stanowi – jak dawniej – podstawy nauki sztuki pisania, kształcenia poetyckiego talentu. Bardziej niż poetom przydaje się teoretykom i historykom literatury. Taki stan rzeczy odzwierciedlają znaczenia odnotowane w SJP PWN: „Poetyka – 1. zespół środków formalnych charakterystycznych dla twórczości pisarza, szkoły poetyckiej, kierunku lub prądu w literaturze. 2. dział nauki o literaturze zajmujący się analizą i systematyką form literackich". Z podobnych definicji (na przykład tej w STL) wyłania się poetyka „w wąskim sensie", już ponad pół wieku temu kontestowana przez Paula Valéry'ego. Dziś – w epoce zdecydownie antyteoretycznej – owa kontestacja wiedzie do poszukiwań nowych znaczeń poetyki, do prób wyprowadzania jej z ciasnych ram definicji literaturoznawczej w stronę niczym nieograniczonych kontekstów (postulat „poetyki bez granic"). Na fali licznych zwrotów badawczych w humanistyce poetyka odsłania nowe możliwości – niespodziewanie krzyżuje się z geografią (geopoetyka) i ekologią (ekopoetyka), romansuje z polityką, filozofią, ekonomią i etyką (Gallagher, Ulicka). Interesujące są zwłaszcza zawikłane relacje poetyki z etyką (warto w tym miejscu przypomnieć książkę Stanisława Barańczaka *Etyka i poetyka*), skłaniające do refleksji nad etyczną wartością poetyki, co z kolei sankcjonuje tropienie fałszywych etymologii (po-etyka, po-etycznie).

Oprócz tendencji przemieszczających poetykę (również w sensie etymologicznym) daleko poza jej rejony macierzyste da się dziś jednak zauważyć także kierunek odwrotny: powrót do źródeł, o które upominał się Paul Valéry. Pierwotne znaczenia ożywają w utworzonej na wzór łacińskiej formuły *ars poetica* nazwie „arspoetyka" – propozycji terminologicznej Ewy Kraskowskiej, Agnieszki Kwiatkowskiej i Joanny Grądziel-Wójcik. Jedno ze znaczeń, jakie autorki nadają nowemu terminowi (zapisywanemu niekonsekwentnie, bo też w formie „ars poetyka"), szczególnie wyraźnie przywraca związek z umiejętnością „twórczego pisania", obejmując „samouczki i poradniki […] adresowane do niezawodowych autorek i autorów; […] eseistykę poświęconą tajnikom warsztatu pisarskiego", szkoły i kursy *creative writing*, a także wszelkie internetowe „poradnictwo literackie". W ten sposób współczesna arspoetyka dzięki rozmaitym mediom trafia z powrotem do… klasy.

Anna Szawerna-Dyrszka

BIBLIOGRAFIA Gallagher, M. (2015), *Poetyka, etyka i globalizacja*, „Forum Poetyki", lato, http://www.fp.amu.edu.pl [dostęp: 10.05.2016]. | Kraskowska, E., Kwiatkowska, A., Grądziel-Wójcik, J. (2015), *Arspoetyka*, „Forum Poetyki", lato, http://www.fp.amu.edu.pl [dostęp: 10.05.2016]. | Michałowska, T. (1982), *Poetyka i poezja. (Problemy interpretacji poezji staropolskiej)*, w: eadem, *Poetyka i poezja*, Warszawa. | Podbielski, H. (1983), *Wstęp*, w: Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław. | Sarnowska-Temeriusz, E. (1995), *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa. | Todorov, T. (1984), *Definicja poetyki*, w: idem, *Poetyka*, Warszawa. | Ulicka, D. (2002), *Poetyka – etyka – dogmatyka*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa.

POWIEŚĆ

Termin wywodzi się od rzeczownika, który oznaczał ‘opowieść’ czy ‘opowiadanie’, ale także ‘pogłoskę’. W tym też znaczeniu powieść pojawiła się w tytulaturze słynnej staroruskiej kroniki przypisywanej mnichowi Nestorowi, *Powieść minionych lat* (*Powiesť wriemiennych let,* ok. 1113). W literaturze staropolskiej słowo funkcjonowało jako pospolite i tylko w takim znaczeniu występuje w słowniku Lindego.

Dla literackiej kariery powieści decydująca okazała się druga połowa XVIII w., a szczególnie przełom XVIII i XIX stulecia. Kluczowe były tu przemiany zwracające uwagę na odmienność typograficznej formacji kulturowej od formacji wcześniejszych, w tym zwłaszcza kultury oralnej. Co ciekawe, w polskiej literaturze doby oświecenia powieść nie określała bynajmniej pierwszych przykładów kształtującego się wówczas nowego gatunku – do tego celu bowiem wykorzystywano terminy tradycyjne: historia, dzieje, przygody, przypadki, awantura lub romans. U Ignacego Krasickiego, autora pierwszych znaczących powieści w języku polskim, pojęcie to służyło do nazywania innych utworów. Chodzi przede wszystkim o *Powieści wschodnie* (1786–1788), grupę zrazu dziewięciu krótkich narracji prozatorskich, które potem rozrosły się do dziewiętnastu (opublikowanych w l. 1798–1799). Nawiązywały one – za pośrednictwem francuskim i angielskim – do oralnej tradycji Orientu czy – szerzej – śródziemnomorskiego Południa (akcja jednej z opowieści rozgrywa się w realiach pseudohiszpańskich, dwie inne przywołują wielowiekową tradycję opowieści o przygodach Aleksandra Wielkiego). Termin wystąpił jako nazwa cyklu, a także w tytułach bądź podtytułach niektórych powiastek (np. *Powieść arabska, Powieść indyjska, Powieść z dziejów perskich*). Sam autor podkreślał przede wszystkim mądrościowe walory tych utworów, zbliżonych do paraboli, wszelako samo określenie powieści – po pierwsze – sugerowało o r a l n y r o d o w ó d narracji, a po drugie – podkreślało e g z o t y c z n y (lub historyczny) charakter realiów, o których traktuje opowiadanie.

132

W najwcześniejszym zatem okresie termin „powieść” wskazywał, że mamy do czynienia z literacką adaptacją opowieści zaczerpniętej z innej tradycji, na przykład z folkloru ludowego („powieść gminna”), czy też jakiejś literatury egzotycznej, na której gruncie rozróżnienie między słowem mówionym i pisanym pozostawało nieostre. Źródłem mogły być również podania i kroniki historyczne („powieść z dziejów…”). Oznaczało to, że powieść jest opowiadaniem innorodnym, które wkracza w obręb przestrzeni literackiej jako wzięte skądinąd. Powieść stanowi zatem gatunek pograniczny i hybrydowy, w którego obrębie dokonuje się nieustający proces negocjacji pomiędzy literackimi i nieliterackimi formami wypowiedzi.

Ze wszystkich tych możliwości z powodzeniem skorzystała literatura preromantyczna i romantyczna. Dostarcza ona bardzo wielu przykładów, w których termin „powieść” sugeruje pozaliteracką proweniencję opowiadania. Dość wymienić kanoniczne utwory Adama Mickiewicza:

Grażyna. Powieść litewska (1823) czy *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich* (1828). Warto też zwrócić uwagę, że w powieści poetyckiej Juliusza Słowackiego *Żmija* (1831), określonej w podtytule jako „romans poetyczny", znajdziemy wtrąconą balladę *Rusałka*, którą autor mianował… „powieścią kozacką"! To ważne, albowiem na tym etapie powieść nie oznaczała jeszcze gatunku, ale raczej pewien tryb narracyjny, który mógł zostać wyzyskany w ramach różnych form, na przykład ballady, rapsodu, powieści poetyckiej, powiastki, przypowieści, romansu gotyckiego czy historycznego. Dopiero w latach czterdziestych XIX w. wyczerpanie form romantycznej epiki wierszowanej, jak też rosnąca popularność (oraz liczba) narracji prozatorskich doprowadziły do przesunięcia znaczeniowego w obrębie terminu, który nabrał odtąd współczesnego znaczenia.

Pod względem etymologicznym polski termin nie ma nic wspólnego z odpowiadającymi mu terminami obcymi, które wywodzą się z pojęć tradycyjnie określających fikcjonalną prozę narracyjną – romans, *novella*. Ma jednak ten walor, że podkreśla stylową wielość i hybrydowość oraz metaliteracki charakter współczesnych realizacji gatunku.

Krzysztof Uniłowski

BIBLIOGRAFIA Bohuszewicz, P. (2016), *Od „romansu" do powieści. Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku – pierwsza połowa XIX wieku)*, Toruń. | Krasicki, I. (1989), *Dzieła wybrane*, t. 2: *Satyry, Listy, Przekłady, Listy o ogrodach, Powieści*, oprac. Z. Goliński, Warszawa. | Markiewicz, H. (1995), *Teorie powieści za granicą*, Warszawa. | Mickiewicz, A. (1955), *Dzieła*, t. 2: *Powieści poetyckie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa. | Słowacki, J. (1952), *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław.

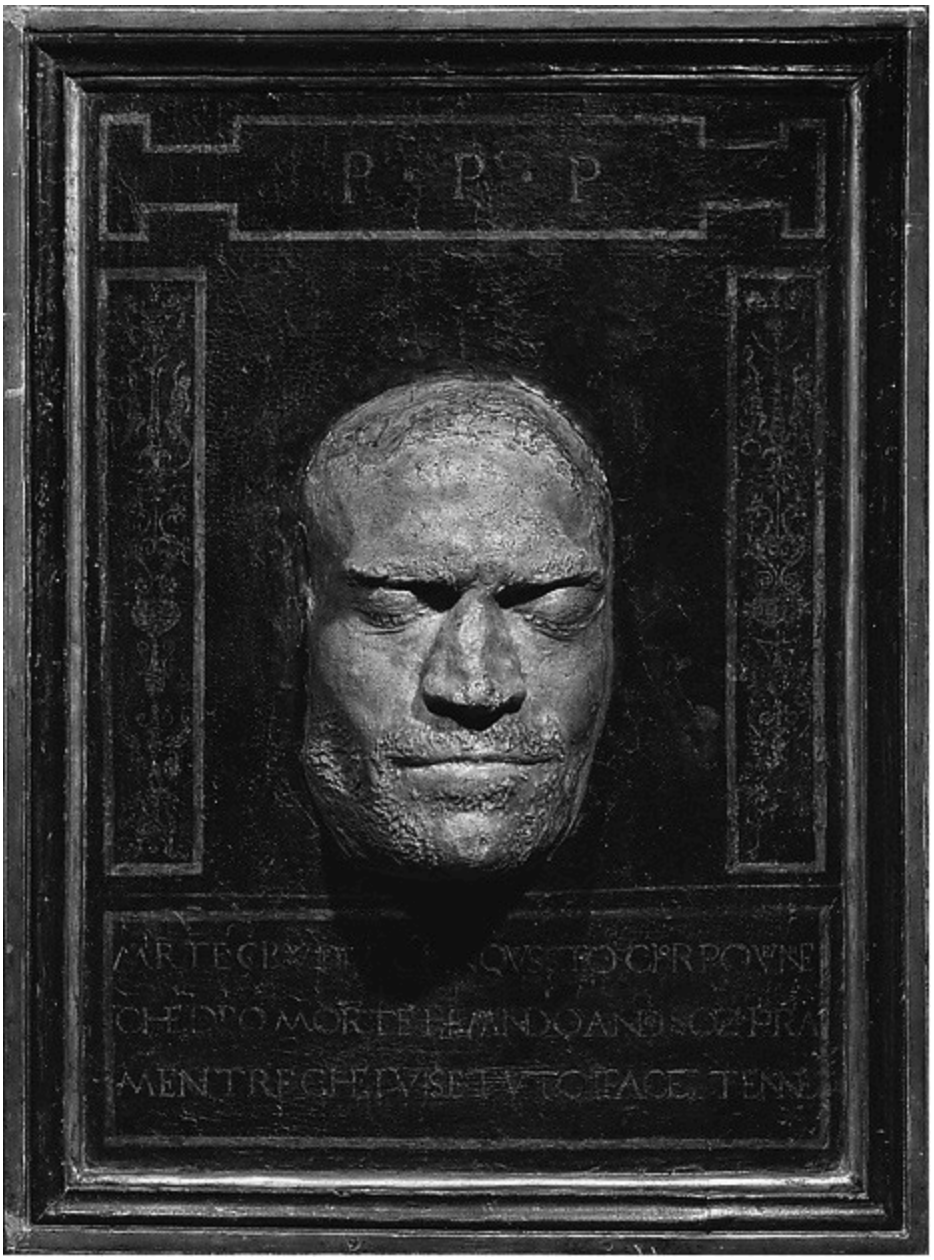
PROZOPOPEJA

Choć sprawia wrażenie figury skromnej, a niekiedy wręcz mało ważnej, w rzeczywistości ma zasadnicze znaczenie dla komunikacji, także tej literackiej. Rzeczownik πρόσωπον (*prósopon*) oznacza twarz, oblicze, maskę, minę, wyraz twarzy, osobę, a προσωποποιΐα (*prosopoíia*) odsyła do sytuacji czy gestu – włożenia (wymyślonej) mowy w czyjeś usta. Nakładanie kostiumu i zmiana oblicza czynią z prozopopei figurę na wskroś teatralną – ten, kto po nią sięga, chce ze swego dzieła uczynić dramat. Prozopopeja konstruuje też wypowiedzi nieobecnych. Dzięki niej możemy obcować nie tylko z tymi, którzy są i do nas mówią, lecz także z tymi, o których myślimy, że chcieliby z nami rozmawiać, chociaż ich nie ma lub są niesłyszalni: ze zmarłymi, niemowami, niemowlętami, a nawet roślinami, zwierzętami, rzeczami, ideami. Prozopopeja ma charakter figury totalnej: bez niej kontakt z rzeczywistością duchową byłby utrudniony. Istnieją całe epoki prozopopeiczne, wśród których najważniejszy pozostaje romantyzm. Prozopopeja nie jest więc tylko dziełem wyobraźni; w kulturach przenikniętych wiarą w spirytualistyczną relację z przeszłością stanowi część ontologii, odpowiada bowiem za porozumienie werbalne: ten, kto sięga po prozopopeję, wierzy głęboko w cudowność rozmowy.

W starożytności prozopopei przypisywano znacznie węższe znaczenie. Oznaczała cytat, będący naśladowaniem cudzej mowy w obrębie własnej, jednakże ta cudza wypowiedź miała – jak się rzekło – osobliwego autora. Za wzorcowy przykład *Retoryka literacka* obiera przemawiającą Rzeczpospolitą – w tym przykładzie Heinrichowi Lausbergowi idzie nie tylko o mówiącą abstrakcję, która wzbudza zaciekawienie słuchaczy i wyjaśnia trudne kwestie polityczne, lecz także o sposób wprowadzania do mowy treści podniosłych i ważnych. W przyszłości, szczególnie w twórczości nagrobkowej poświęconej zwierzętom, ów podniosły ton stanie się obiektem drwin i parodii.

W *Retoryce opisowej* Jerzego Ziomka znajdziemy prozopopeję w sporej grupie figur myśli, pod nazwą *sermocinatio*. W jej definicji uderza przede wszystkim dramaturgiczny charakter, który sprawia, że *fictio personae*, czyli mówiące przedmioty bądź abstrakcyjne pojęcia, stają się *dramatis persona*, bohaterami dramatu (jak w moralitecie). Ma więc w sobie prozopopeja coś

z reżysera sztuki teatralnej: decyduje o tym, kto i jak zostanie przebrany w kostium aktora. I czy ten, który w nim odgrywa nowe role, istnieje, czy raczej – jak u Paula de Mana – stanowi „zero oznaczania", jest więc tropem niczego, „żetonem, znacznikiem, rezerwacją [*placeholder*], zaledwie narzędziem lub techniką pisania, zapisu, inskrypcji" (Warminski).
Od samego początku prozopopeja odpowiada za fikcyjną część mowy, mówiąc wprost, jest nośnikiem fikcji literackiej. Słowo „nośnik" wydaje się w tym kontekście dopasowane do charakteru samej figury, która nie tyle wytwarza w dziele literackim jego własną rzeczywistość, ile ją przetwarza; nie jest tworzywem, lecz narzędziem, kanałem, niektórzy powiedzieliby: techniką. Aby nie mieszać doniosłych mów zmarłych, wstawionych jako słowa obce w mowy autorstwa starożytnych retorów, z narzędziem do tworzenia fikcji, teoretycy antyczni nazywają ten typ prozopopei *simulacri fictio* (Lausberg). Wydaje się, że w długiej historii prozopopei, rozumianej jako m ó w i e n i e w c z y i m ś i m i e n i u, przemowa w imieniu zmarłych odgrywa najważniejszą rolę.



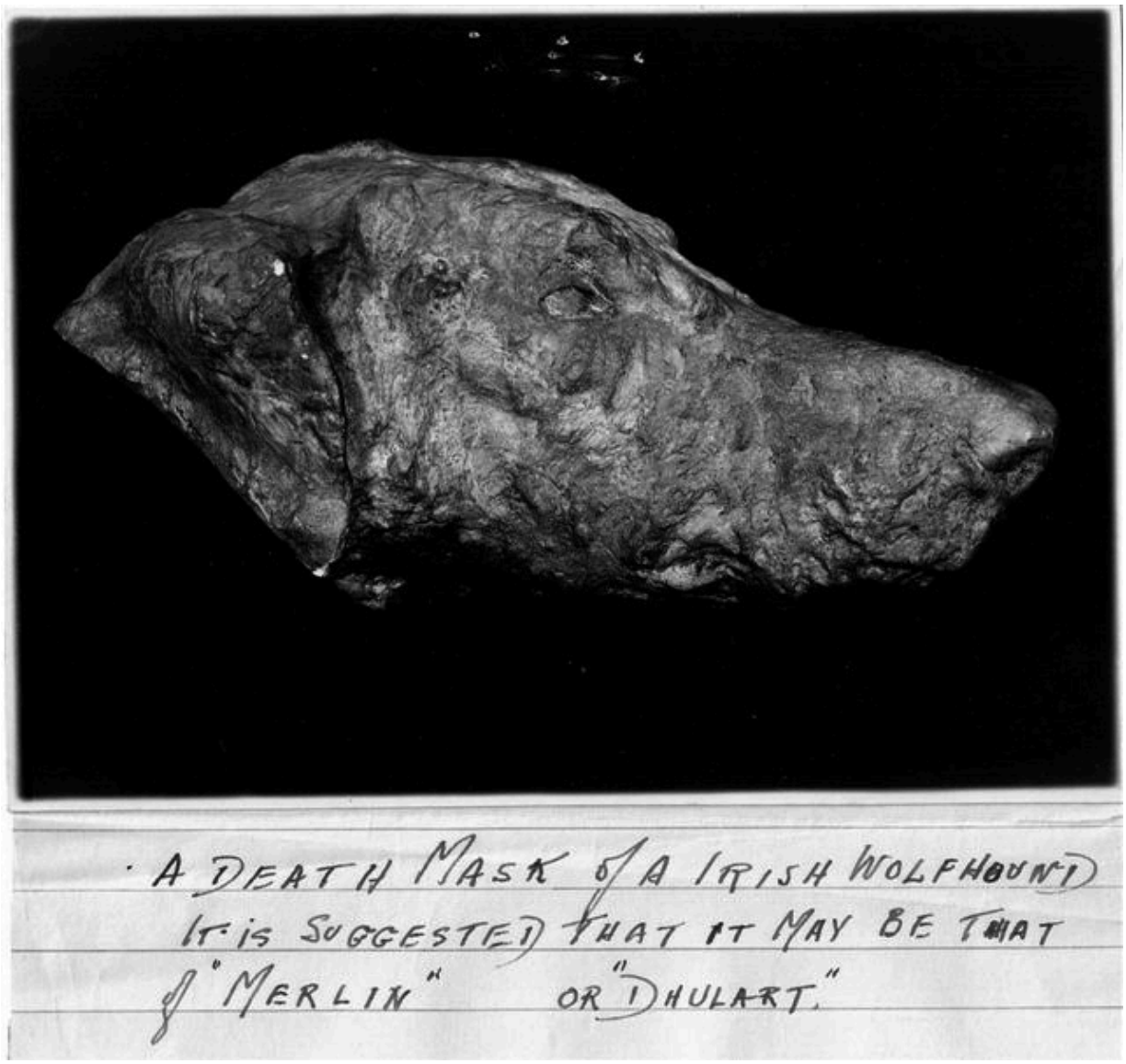
133

W literaturze filozoficznej istnieje osobny gatunek, jakim są rozmowy zmarłych, rozsławione przez Lukiana z Samosat, a przełożone na język polski przez Ignacego Krasickiego. Autor *Bajek*, jako tłumacz Lukiana, podziwiał jego zwięzłość, ale czy głosy zza grobu mogą brzmieć jasno i wartko? Także wiele wierszy pochodzących z *Antologii palatyńskiej* to krótkie, choć przykre w treści prozopopeje. Jak nagrobek Erinny *Mówi*

Baukida, napisany dla przyjaciółki przez grecką poetkę: „I mówcie, że narzeczoną pogrzebano mnie tu" (*Antologia palatyńska*). W podobnym tonie utrzymany jest siedemnastowieczny *Nagrobek Autora* Piotra Franciszka Alojzego Łoskiego: „Wszak ten Autor zwał się Nic i był proch z natury; / Więc nic z Nica, proch z prochu, skorupy z Farfury". Wielką (także w sensie rozmiarów tej liczącej prawie 150 wersów wypowiedzi) prozopopeją jest mowa trzymającej na ręku Orszulkę matki Jana Kochanowskiego z *Trenu XIX*, przynosząca cierpiącemu ojcu-filozofowi ukojenie, a polskiemu humanizmowi *credo* znane jako „ludzkie przygody / Ludzkie noś!". Przewrotne odwrócenie tej sytuacji ukazuje powieść *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, gdzie do domu Kochanowskiego wpada przez komin zbłąkana duszyczka jego córki, by w dosadny sposób wypomnieć ojcu pedofilię. Ale dopiero romantyzm czyni z prozopopei figurę koronną (nie nazywając jej po imieniu), a jednocześnie sprawia, że przestaje ona oznaczać tylko fikcję i staje się mową wyobraźni, sprowadzoną u progu epoki do trapiącego Adama Mickiewicza zagadnienia: „czy i co mówią umarli" (Janion, 2007). A mówią zwykle za czyimś pośrednictwem, w ramach mowy zależnej (którą zresztą prozopopeja zamienia na mowę niezależną). Najczęściej występujący w narracjach o duchach schemat wyraża się jednak w frazie: „k t o ś k o m u ś o p o w i e d z i a ł, ż e z o b a c z y ł d u c h a" (Janion, 2008). Parę wieków później, w pracy Marii Janion, ślady romantycznej prozopopeiczności powrócą w tytułowym haśle *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi.*

Wzniosłość i ontologiczną elastyczność prozopopei podchwyciła Susan Gubar w artykule z 2001 r. pt. *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim: Sylvia Plath i jej współcześni*, szczegółowo omawiając polemikę wokół wierszy *Tatuś* i *Kobieta Łazarz* amerykańskiej poetki. Jaką zbrodnię przeciw przekonaniu o wyjątkowości Holokaustu popełniła Plath? Odebrała mu głosy zmarłych i przypisała je cierpieniu swojego podmiotu, układając równanie między „straumatyzowaną kobiecością a żydowską bezbronnością" i podważając męską wersję historii tym samym ostrym narzędziem, po które sięgnęła w swojej powieści Filipiak. Gubar odrzuciła jednak przypuszczenia, jakoby zastąpienie mowy ofiar Zagłady w poezji powojennej było czymś nienormalnym lub szkodliwym. Jednocześnie zdecydowanie wystąpiła przeciw definicji prozopopei de Mana, utrwalonej

w *The Rhetoric of Romanticism,* wedle której oddanie głosu zmarłym powoduje odebranie go żywym (de Man nazywa to „symetryczną strukturą tropu [nałożoną] na żyjących, którzy muszą zastygnąć we własnej śmierci"). W rozumieniu Gubar prozopopeja nie jest autorytarną figurą zapewniającą nieistniejącemu przedstawienie, ale rozmową ze zmarłymi o przeszłości, przypominającą metonimię, czyli „przerażającą postać zastępczą, uwikłaną w los, który, jak podejrzewają pisarze, stałby się ich udziałem, gdyby urodzili się w niewłaściwym miejscu i o niewłaściwym czasie". Metonimiczny charakter prozopopei ma także cmentarz, do którego porównuje ją Gubar – za Elim Wieselem, przypominającym żywym o obowiązku bycia cmentarzem dla pozbawionych go ofiar Zagłady. Prozopopeja to także figura o właściwościach paradoksu: narusza stosowność narracji o Zagładzie i jednocześnie spełnia etyczną powinność oddania języka zamordowanym. To wreszcie retoryczny wyraz sprzeciwu wobec anomalii *decorum* – kategorii, która broniąc żywym dostępu do doświadczenia Zagłady, zwraca się przeciwko sobie samej. Rozluźniając więzy niezapośredniczonego doświadczenia, prozopopeja pozwala uczestniczyć w czymś, co jest nam bliskie przede wszystkim dzięki wyobraźni; niejako zwraca nam nie nasze doświadczenie.



134

Po prozopopeję w znaczeniu nadanym jej przez Gubar sięgają dwaj pisarze o nieżydowskiej tożsamości: Marian Pankowski w opowiadaniu *Była Żydówka, nie ma Żydówki* i Radosław Kobierski w *Podróżach* z tomu *Południe*. Obaj parafrazują świadectwa ocalenia: „ja, maria etinger, zaświadczam, że w roku czterdziestym trzecim ukrywałam się…" (Kobierski). W najbardziej ogólnym znaczeniu prozopopeiczna jest cała literatura poholokaustowa. Można ją bowiem czytać jako wielką i niekończącą się wypowiedź zmarłych (Tomczok).

Prozopopeja jest także jedną z ważniejszych dróg, jakimi do narracji przedostaje się głos roślin i zwierząt, powodując ich „zaroślinnienie" (zarośnięcie?) bądź „zazwierzęcenie" (Barcz). Z takimi „zaroślinnionymi" i „zazwierzęconymi" głosami spotkamy się zarówno w nagrobkach z *Antologii palatyńskiej* (np. w *Krowie Myrona* lub *Drzewie figowym* Leonidasa z Tarentu), jak i w *Glorii victis* Elizy Orzeszkowej czy w wierszach Jolanty Stefko z tomu *Pół książki o psie, pół książki o kocie*. Jeden spośród zwierzęcych bohaterów wyobraża sobie siebie jako człowieka: „Zamiast całymi dniami biegać po sadzie [...] / Siedzę pod telewizorem piję piwo / Palę fajki czekam aż żona zawoła: *podano do stołu!*".

Prozopopeja pełni wyraźnie dobroczynną funkcję – oddaje głos tym, których nie ma: nicości, ciszy. Wprowadza na scenę nieobecnych lub nieistniejących aktorów. Tworzy retoryczną utopię jako sposób komunikowania się z wyobraźnią.

Marta Tomczok

BIBLIOGRAFIA *Antologia palatyńska. Nowy przekład* (1992), przeł. Z. Kubiak, Warszawa. | Barcz, A. (2016), *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice. | De Man, P. (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, New York. | Filipiak, I. (1995), *Absolutna amnezja*, Warszawa. | Gubar, S. (2014), *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim: Sylvia Plath i jej współcześni*, przeł. K. Bojarska, w: *Reprezentacje Holokaustu*, wybór i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa. | Janion, M. (2000), *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa. | Janion, M. (2007), *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków. | Janion, M. (2008), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk. | Kochanowski, J. (1969), *Treny*, Wrocław–Warszawa–Kraków. | Kobierski, R. (2004), *Południe*, Kraków. | Krasicki, I. (1987), *Rozmowy zmarłych*, Warszawa. | Łoski, P. F. A. (1989), *Nagrobek Autora*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź. | Stefko, J. (2009), *Pół książki o psie, pół książki o kocie*, Kraków. | Tomczok, M. (2016), *Retoryka Zagłady w najnowszej prozie polskiej*, w: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, red. B. Sienkiewicz, S. Karolak, Poznań. | Warminski, A. (2000), *Alegorie referencji*, w: P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk.

PRZERZUTNIA

Przerzutnia (ang., fr. *enjabement*, niem. *Enjabement*) to rozbieżność między dwoma porządkami: granicą wersu a jednostką składniowo-intonacyjną. Zwana bywa także przeskocznią, zazębieniem, zwarciem międzywersowym lub międzystrofowym. Niezgodność owa uzyskana zostaje poprzez przeniesienie do następnego wersu (lub sąsiedniej strofy) fragmentu wypowiedzenia lub innej zamkniętej części sensotwórczej z wersu uprzedniego. Takie rozczłonkowanie nierzadko stwarza dwie możliwości interpretacyjne, wywołuje podwójność intonacyjną i znaczeniową. Budując rozdźwięk między granicą wersu i frazy, przerzutnia niekiedy uszkadza harmonijną strukturę wiersza. Kiedy indziej, zastosowana w puencie utworu poetyckiego, podkreśla kluczowe słowa lub sugeruje spontaniczność podmiotu mówiącego. Przerzutnia może też mieć na celu załamanie rytmiczne toku utworu, urozmaicenie rytmu lub przerwanie monotonnego schematu rytmicznego, wyładowanie napięcia, zaakcentowanie fragmentu poetyckiego, co skoligacone zostaje z funkcjami: ekspresywną, dynamizującą lub dramatyzującą. Wzywa czytelnika do natężenia uwagi, szokuje, wywołuje w nim poczucie bezradności i zagubienia oraz najczęściej oddala od postrzegania zaproponowanej w wierszu wizji świata jako spójnej. Skłaniając frazę do otwarcia, zmieniając tętno wiersza, zmusza czytającego, by szukał prawidłowego rozwinięcia wersu – zarówno intonacyjnego, jak i semantycznego.

Oprócz najczęściej spotykanej przeskoczni klauzulowej można wyróżnić także przerzutnię średniówkową (tzw. mądra średniówka, polegająca na rozłączeniu ogniw zwartego zespołu składniowego przez średniówkę) i morfologiczną (gdy tnie leksemy), np. w *Górze schodów* Mirona Białoszewskiego:

co k-
rok
[...] czło-
wiek
czło-
wiek).

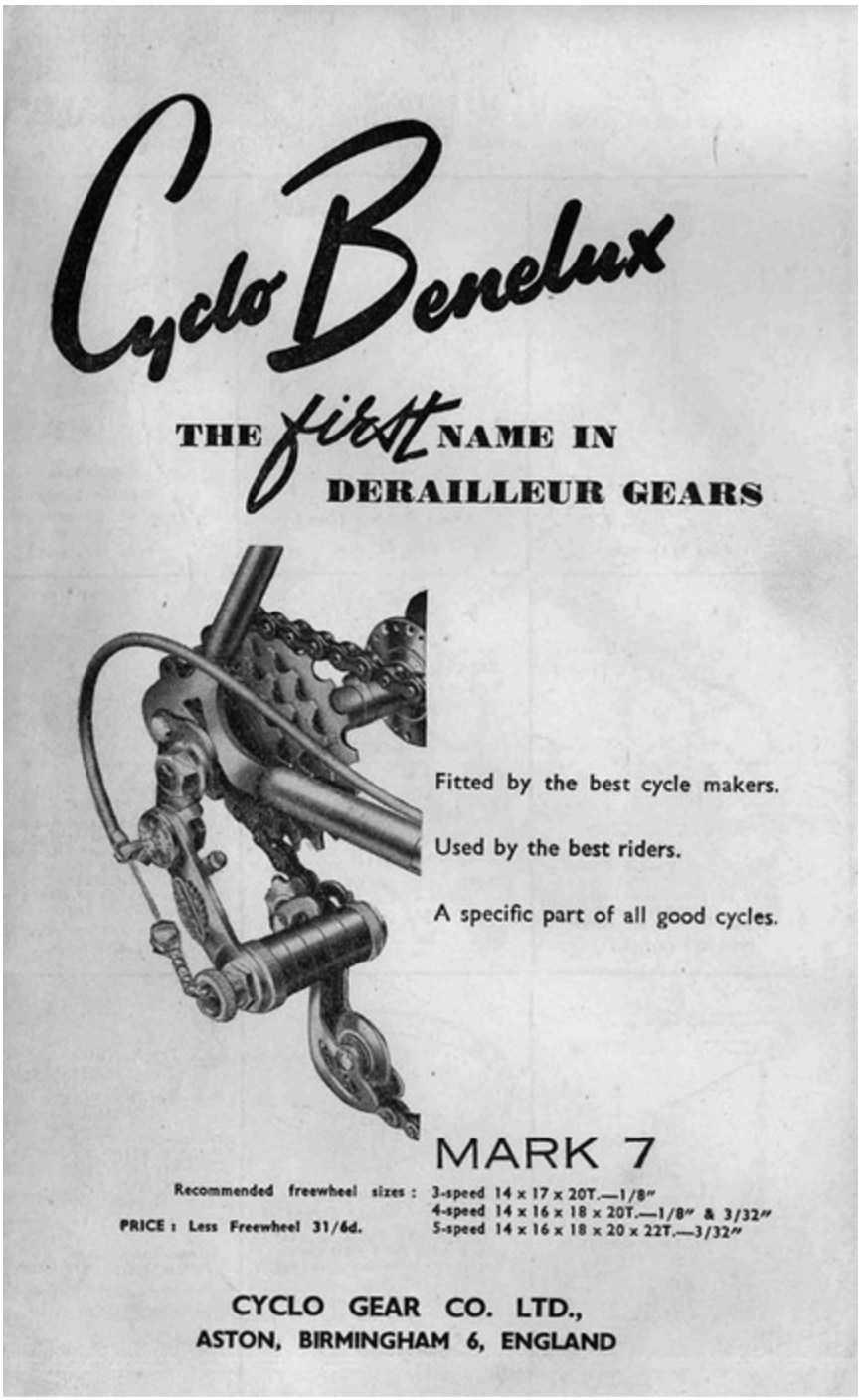
Kiedy kontynuacja zdania narusza nie tylko granicę wersu, lecz także strofy – przerzutnię zwiemy międzystroficzną lub wersem skokowym. Jeśli syntagmatyczny kontekst nie jest podzielony, określamy ją jako przeskocznię słabą.

Tradycja przerzutni sięga czasów antycznych – stosował ją już Homer, wzbogacając swą technikę retardacyjną. Znalazła też zastosowanie w biblijnej Księdze Psalmów. Szeroko rozpowszechniona została w Anglii przez poetów siedemnastowiecznych (dramaty i sonety Szekspira, *Raj utracony* Johna Miltona), a potem przez romantyków.

Podział wersowy, tnący zdanie przez wers, pojawia się już w polskiej wersyfikacji średniowiecznej i wybucha w twórczości Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego („ale bojowanie / byt nasz podniebny"). Jan Kochanowski rozpoznał rozmaite funkcje przerzutni (chętnie wykorzystywanej właśnie w polskim wierszu sylabicznym), a jej dramatyzującą siłę wydobył w *Trenach*: „Czyliś na szczęśliwe / Wyspy zaprowadzona? / Czy cię przez teskliwe / Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem / Niepomnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?" (*Tren X*) lub: „Żałość moja długo w noc oczu mi nie dała / Zamknąć i zemdlonego upokoić ciała" (*Tren XIX albo Sen*). Licznych egzemplifikacji dostarcza poezja barokowa. Zbigniew Morsztyn w utworze *Żywot – sen i cień* używa przerzutni, by wzmocnić oddziaływanie toposu *ubi sunt* i znaleźć dla niego formalny analogon: „Gdzieś królowie, gdzie waleczne / Książęta, gdzie przedniejszy / Wojsk wodzowie". Daniel Naborowski w *Krótkości żywota* pisał: „wielom była / Kolebka grobem", Jan Andrzej Morsztyn zaś w *Niestatku*: „prędzej stała będzie / Fortuna". Chętnie wykorzystywali ją polscy poeci romantyczni (słynne przerzutnie *Inwokacji* z *Pana Tadeusza*: „Gdy od płaczącej matki pod Twoją opiekę / Ofiarowany martwą podniosłem powiekę / I zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu / Iść za wrócone życie podziękować Bogu").

W licznych funkcjach występuje w poezji dwudziestowiecznej i najnowszej, jak np. w początku *Jałowej ziemi* T. S. Eliota: „Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi / Z nieżywej ziemi łodygi bzu, miesza / Pamięć i pożądanie, podnieca / Gnuśne korzenie sypiąc ciepły deszcz" (przeł. C. Miłosz). Krzysztof Kamil Baczyński w *Pokoleniu* przez zastosowanie przerzutni uzyskał efekt opisywanej drapieżności: „i tylko chmury – palcom czy włosom / podobne – suną drapieżnie w mrok". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, charakteryzując schizofrenię, używa

przerzutni jako analogonu dla etiologii choroby dwubiegunowej, wszak greckie *schizein* oznacza ‘rozszczepienie’: „schizofrenia jest jak pies / […] jak człowiek który nagle stracił / twarz i co gorsza postradał / też rękawiczki”. Po *enjabement* w pierwszym członie związku frazeologicznego czytelnik oczekuje najpewniej „postradania zmysłów”, tymczasem Dycki rozszczepia frazeologizm. Podobnie Stanisław Barańczak rozbudowuje stały związek międzywyrazowy „łamana kołami / południków” (*Bo tylko ten świat bólu*), poprzez dodanie wyrazu pozbawiając to wyrażenie skostniałości.



Jeszcze mocniejszy rezultat powoduje przerzutnia w sytuacji, w której dobudowuje klauzulę rymowaną, jak to się dzieje np. w *Filandii* Marcina Świetlickiego: „Nigdy nie będzie takiego lata. / Nigdy policja nie będzie

taka / uprzejma […]", lub w *Nigdy bym nie przypuścił* Stanisława Barańczaka – w tym wierszu poeta buduje rozdźwięk nie tylko przez złamanie rymu, lecz także przez wyrzucenie frazy do kolejnej strofoidy: „Nigdy bym nie przypuścił, że choć starcza tchu / na zduszony wzlot krzyku z jednoczesnych dwu / gardeł […]".

Przerzutnia nierzadko stwarza co najmniej dwie możliwości odczytania i raz mamy do czynienia z kontynuacją myśli, innym razem z jej rozbudowaniem komplikującym rozumienie (czytelnik stoi przed wyborem intonacji zdaniowej lub wersowej), co doskonale ilustruje zamknięcie *Widokówki z tego świata* Barańczaka, w której każdy człon można przeczytać na dwa sposoby: „Mów, jak Ty się czujesz / z moim bólem – jak boli / Ciebie Twój człowiek". W *Wypełnić czytelnym pismem* po przerzutni następuje rozwinięcie wcześniejszej frazy: „z kim się styka / powierzchnią mózgu […] krewni za granicą / skóry? (tak, nie)". Autor *Sonetów łamanych* w ten sposób rozbija ciąg słowny, zwiększa ruchliwość wiersza, przyspiesza jego rozchodzenie się w kilku kierunkach. Uskok nie tylko rozrywa poprzednie znaczenia, lecz także każe czytelnikowi wyczuwać pulsowanie znaczeń.

Przerzutnia zmusza zatem czytelnika do czujnej podejrzliwości. Nic dziwnego, że staje się istotnym elementem wierszy Barańczaka, który w pierwszym zdaniu manifestu *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej* postulował: „Powinna być nieufnością". Uważał także, że „Poezja jest bardziej wieloznaczna niż inne dziedziny ludzkiego wysłowienia". Przerzutnia wzmaga tę wieloznaczność. Im drastyczniej urywa frazę, im ostrzej tnie i prowokuje nieoczekiwaną łączliwość między wyrazami w klauzuli wersu i na początku linii poprzerzutniowej, tym mocniejsze wywołuje estetyczne szarpnięcie i wstrząs.

W sposób innowacyjny użyła tego środka Wisława Szymborska w wierszu *Akrobata,* powtarzając jednosylabowe wyrazy sprzed przerzutni i imitując w ten sposób ruchy linoskoczka:

Z trapezu na
trapez, w ciszy po
po nagle zmilkłym werblu, przez
przez zaskoczone powietrze, szybszy niż
niż ciężar ciała, które znów

znów nie zdążyło spaść.

Częściej niż u klasyków przerzutnie występują u twórców z bieguna awangardowego. Edward Balcerzan zauważa na przykład, co znamienne, że w poezji Tadeusza Różewicza „szczególną rolę odgrywa przerzutnia, rozrywająca wiązanie i powodująca gwałtowną zmianę waloru emocjonalnego całej wypowiedzi poetyckiej".

Joanna Roszak

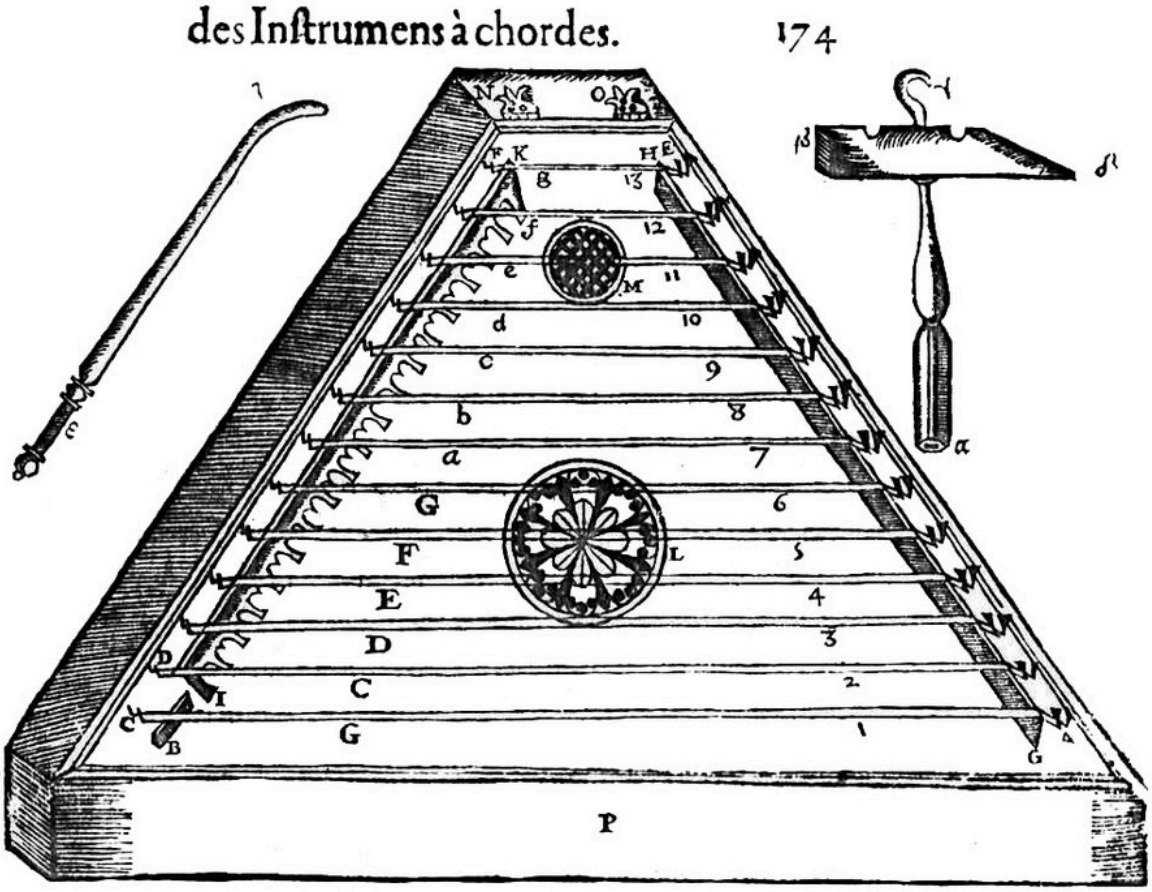
BIBLIOGRAFIA Balcerzan, E. (1988), *Poezja polska 1939–1965*, cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa. | Dłuska, M. (1962), *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa. | Kopczyńska, Z. (1963), *Przerzutnia*, w: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, Wrocław–Warszawa–Kraków. | Sawicki, S. (1981), *Przerzutnia u Mickiewicza*, w: *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa.

PSALM

To religijna pieśń, której nazwa w pierwotnym znaczeniu odnosiła się do 150 tekstów zebranych w starotestamentowej Księdze Psalmów (łac. *Liber Psalmorum*, gr. *Biblos Psalmon*, hebr. *Sefer Tehillim*). Pochodzi od greckiego ψαλμός (*psalmós*), zapośredniczone zostało przez łaciński *psalmus* i to źródło słychać we wszystkich językach europejskich (ang. *psalm*, franc. *psaume*, ros. *psałom*, bośn. *psallam, salam*, czes. *žalm* itp.). Do Polski słowo musiało przyjść z Czech, skoro przez całe średniowiecze psalm nazywano „żalmem", jednakże Linde zamiast bohemizmu widział tu hungaryzm (wpływ węg. *sóltar, zsoltár*), Brückner zaś opowiadał się za germanizmem (od niem. *Salm*). Zgoda natomiast panuje w kwestii etymologii, zwykle wyprowadzanej z gr. czasownika ψάλλειν (*psállein*) 'śpiewać'. Ale czy na pewno? W Wulgacie wyraz ten pojawia się obok łacińskiego *cantare* (śpiewać), co byłoby tautologią, więc nie o śpiew idzie, lecz o jego muzyczne dopełnienie. Potwierdza to Kopaliński, tłumacząc gr. *psállein* jako „szarpać struny", podobnie objaśnia STL: „gr. ψαλμός (*psalmós*) – dosł. dźwięk instrumentu strunowego". Różnica to jednak istotna, czy pojęcie ma genezę wokalną, czy instrumentalną, ale można to pogodzić: „*Psalmos*, pochodzące od *psallein*, oznacza śpiew przy akompaniamencie instrumentu na struny. Instrument taki nazywał się psalterion". Autor tego kompromisu, ks. Sadzik, jest równocześnie bliski skandalu, bo w centrum uwagi sytuuje rzecz tyleż konkretną, co tajemniczą. Sam nie wie o niej prawie nic, poza historycznym faktem, że Kodeks Aleksandryjski (V w.) użył nazwy tego instrumentu na oznaczenie „zbioru hymnów pochwalnych" – i tak zostało. O istotę psalmu nie warto zatem pytać psalmisty, psalmografa, psalmodzieja, ale muzyka – psalterystę, albo greckiego lutnika. Bo tak jak liryka wywodzi się od liry, tak psalm pochodzi od instrumentu, który nazywa się *psaltērion* (Septuaginta) albo *psaltērium* (Wulgata), co po polsku zapisywano rozmaicie: *psalterron, psaltorion, psalterion, psałterion, psallterium, psałterium*. Niepewność notacji ujawnia obcość słowa, które zapomniały też inne języki europejskie, nawet bliskie ortodoksji – rosyjski i nowogrecki. Staropolszczyzna miała z nim kłopot już w połowie XVI w., więc Jan Leopolita objaśniał w *Przemowie* do psalmów: „Krotko się tego naucz, czemu je żołtarzem, albo z greckiego psałterzem zowiemy. Psałterz abo żołtarz własnie jestci instrument sposobny ku

graniu, którego forma a kształt obecnej a pospolitej naszej lutnie". Muzyka zeń wydobywana miała być „bardzo ucieszna", lecz mimo to wyszedł z użycia, więc już w renesansie, podobnie jak dziś, „psałterz" nie kojarzył się z instrumentem, lecz z Księgą (*Żołtarz Dawidów*) albo z modlitewnikiem (Psałterz floriański), bądź też z także psałterzykiem – jeśli format był mniejszy. Nazwa ta była obca także hebrajskiej Biblii, intrygujący wyjątek stanowi Księga Daniela, gdzie słowo *psanterin* pojawia się przy prezentacji dworskiej kapeli Nabuchodonozora („usłyszycie dźwięk rogu, fletu lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów" – Dn 13, 5). Jej gra inicjowała pokłony przed złotym posągiem, niedaleko rozpalonego pieca, do którego wrzucano nieposłusznych. Specjaliści kojarzą *psanterin* z małą perską cytrą *pi-santir* albo z popularną w Grecji harfą kątową (7–10-strunową). Pobożni Żydzi nie mogli sobie wyobrazić, by instrument służący pogańskim rytuałom mógł być podobny do używanego przez nich w świątyni. Oczywiście pod inną nazwą, która w Księdze Psalmów powtarza się 57 razy jako wstępne określenie sposobu wykonania: מִזְמוֹר, *mizemor, mismor, mizmor* (podobnie brzmi po turecku – *mezmur*), oraz w pięciu psalmach (33, 57, 71, 144, 150) jako nazwa instrumentu – *mizmorle*. Nie ma zatem przeszkód, by postawić znak równości między hebrajskim a greckim określeniem szarpanych strun, techniki gry, a wreszcie samych instrumentów. Tożsamość obu nazw udosłowniła Justyna Bargielska, budując poetycki neologizm *psalmismo* (*psalm* + *mismo*). Kochanowski użył peryfrazy „struny", co Jakub Wujek uściślił jako „instrument o dziesięciu strunach", inni tłumacze zaś podsuwali już konkretne instrumenty. Leopolita wskazywał cechy wspólne psałterza z „pospolitą" lutnią („jedno tym rozność, że u lutnie grzbiet, w którym się głos odbija jest na dole"), a Walenty Wróbel objaśniał w przypisie: „Na psałterzu / to jest na arfie, taką igre miał Dawid prorok" (*Żołtarz Dawidow*). Harfa pojawi się też w kalwińskiej *Biblii brzeskiej*, w osobliwym duecie ze „skrzypicami", i do dziś cieszy się największą popularnością. Wybrali ją benedyktyni tynieccy, Biblia warszawska, a także współcześni poeci (Brandstaetter, Miłosz i inni). Podobną tendencję widać w świecie anglosaskim, gdzie tylko przekłady filologiczne respektują formę *psalterion*, a w popularnych, z oksfordzką *New English Bible*, zawsze jest *harp*. Zastanawia międzynarodowa kariera starogermańskiego instrumentu ludowego, który trafił też do polszczyzny, ale w naszych uszach brzmi przekonująco, wszak

„harfa” jeszcze wyraźniej niż *mizmor* oddaje manualną ekspresję – jest sugestywną onomatopeją „szarpania”.



136

Etymologiczne sedno słowa, „targanie” strun, słyszalne w nazwie psałterionu i harfy, różni je od „głaskanej” czy „pieszczonej” lutni, a nawet liry i cytry, od perkusyjnych cymbałów, a zwłaszcza od pocieranych smyczkiem gęśli i skrzypiec. Każde z tych dotknięć struny jednak apeluje do wyobraźni materialnej i religijnej zarazem: „Czymże bowiem jesteśmy jak nie instrumentami w ręku wielkiego muzyka – Boga?” – pyta Rupert z Deutz (za: Forstner). Tezę średniowiecznego benedyktyna można odwrócić w duchu nowoczesnej somatyczności: „Ciało, źródło głębokie i ukryte jest pierwotnym punktem wyjścia, na którym człowiek buduje swe przedstawienie świata, społeczeństwa, Boga” – po tę myśl badacza

wyobraźni Gilberta Duranda sięgnął teolog Gianfranco Ravasi, umieszczając ją we wstępie do monumentalnej monografii psalmów. Jeszcze dalej posunął się francuski tłumacz i krytyk Henri Meschonnic, pragnący „usłyszeć struny w ciele wiersza"; w praktyce oznacza to skupienie uwagi na toku wersetów organicznie związanych z ekspresją ciała, zwłaszcza z oddechem falującym w pauzach i spacjach. To poszukiwanie rytmu odnosi się zarazem do korpusu Psalmisty, drżącego z lęku, złości, rozpaczy („Zlituj się nade mną, Panie, bo w ucisku jestem. * Zaniemogło od zgryzoty oko moje i dusza moja, i wnętrzności moje" – Ps 31, 10), a także w radosnej ekstazie, jeszcze ważniejszej dla tłumacza eksponującego uwielbienie wpisane w imię księgi – *Tehillim*. Pieśni przypisywane Dawidowi zyskują kontekst zgodny z przemianami rudego chłopca pasącego owce w gibkiego wojownika, tancerza adorującego Arkę, króla tryumfującego na Syjonie, zrozpaczonego ojca Absaloma i grzesznego kochanka Betszaby, aż po stygnącego starca, na którego łonie kładziono dziewice. Dawidowe ciało najlepiej zna jednak Bóg, wysnuwający z jego wnętrza przyszłość Izraela („wzbudzę potomka z Twoich wnętrzności" – 2 Sm 12). Na myśl przychodzą trzewia zwierząt ofiarnych, z których odgadywano przyszłość, i bydlęce jelita – surowiec do wyrobu strun. Żywa relacja między ciałem i słowem dyktuje mnichom odmawianie brewiarza przez całą dobę, psalmy warto mieć nie tylko pod ręką, lecz także w sercu i głowie. Chrześcijanin powinien je znać na pamięć, aby w każdej sytuacji życiowej przywołać stosowny fragment; tego domagał się Luter, który codziennie studiował psałterz i układał własne psalmodie. Naśladował w tym Augustyna, ich drogą zaś poszedł Merton, przekonany, iż „Kościół uważa psalmy za najdoskonalszą modlitwę". Ta doskonałość ma także wymiar estetyczny, dlatego Lamartine po ich lekturze nie potrafił już czytać ani Horacego, ani Pindara – „spróbujcie – ja nie potrafię!".

137

Królewską figurę Dawida teologia uznaje za prefigurację Chrystusa, który przez poetów „zwany był «prawdziwym Dawidem», bo najpierwszą harfę świata uczynił z krzyża" (Forstner). Dlatego psalm jest symbolicznym łącznikiem Starego i Nowego Przymierza, koniecznym elementem liturgii mszalnej. Królewski splendor zyskał też tłumacz Psałterza Dawidów, bez tego dokonania Jan z Czarnolasu nie zostałby ojcem polskiej poezji, ale zanim spolszczone przez niego pieśni zostały dopełnione 150 melodiami Mikołaja Gomułki, samego siebie przedstawił z instrumentem w dłoni: „z Libanu niosę Dawidowe / złote gęśli, a przy nich pieśni nowe". Zręcznie podmienia tu psalterion na swojskie gęśle, ale te niby Dawidowe gęśliki nastrojone zostały na wzór greckiej i łacińskiej liry. Parafrazy Kochanowskiego tyleż polonizują, co latynizują i hellenizują psalmy; tą

drogą wprowadził do naszej liryki niemal komplet osiągnięć grecko-łacińskiej wersyfikacji i strofiki, aż 15 formatów sylabicznych wiersza, 32 rodzaje strof i kilka odmian wiersza stychicznego (Ziomek). To warsztat, z którego polscy poeci korzystają do dziś.

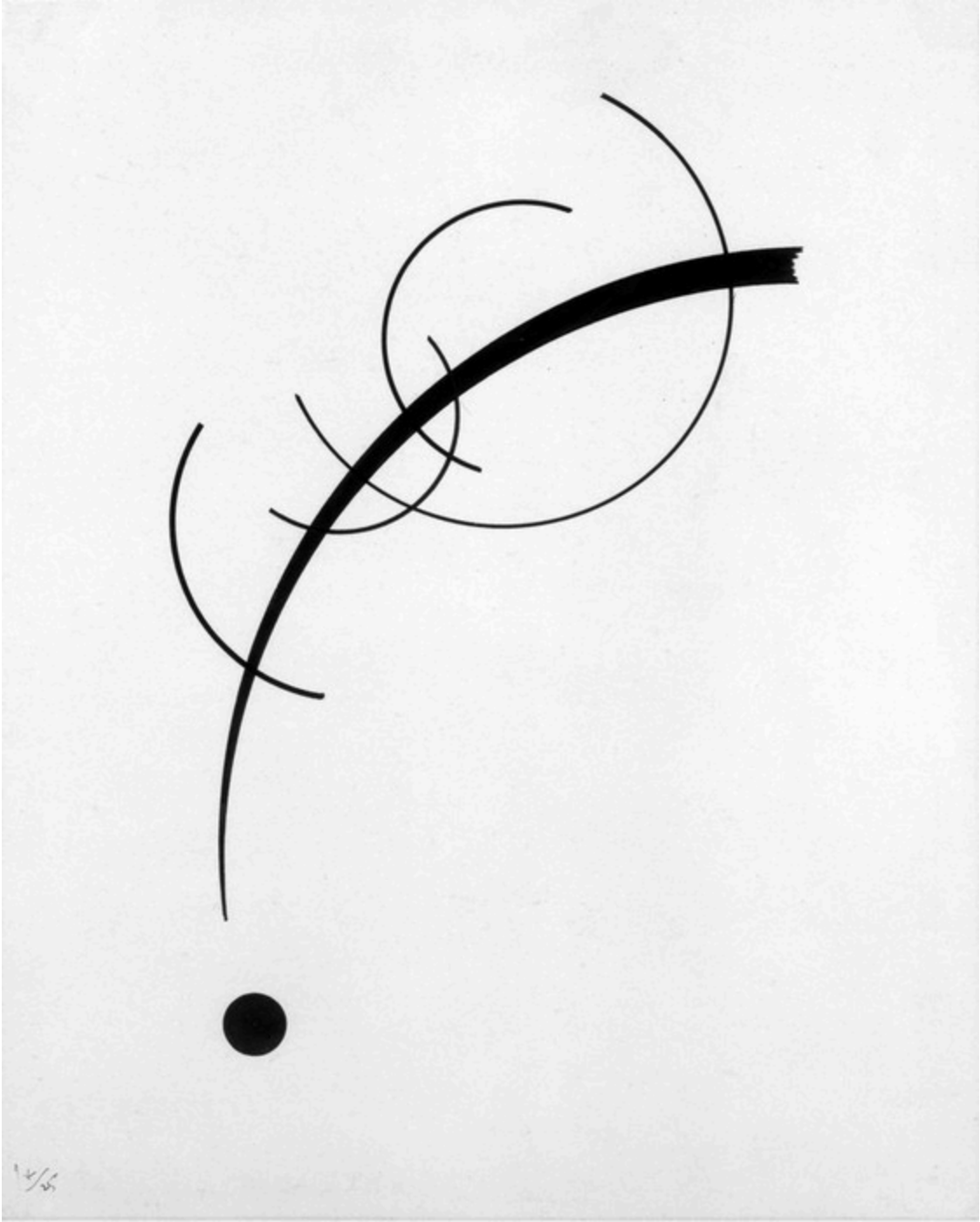
Nie sposób temu dorównać; próbował Kochowski, Karpiński, Staff, ale zdaje się, że naprzeciw Kochanowskiego stanął dopiero Miłosz, ostentacyjnie zrywający z tradycją renesansową na rzecz średniowiecznej archaiki rodem z Psałterza puławskiego. Zaproponował przekład wersetowy, bliższy prozy, prostszy, skromniejszy, surowszy, a zarazem bardziej dostojny, wręcz hieratyczny. W symbolicznym wymiarze Miłosz odsuwa czarnoleskie gęśle, by powrócić do archaicznego psalterionu-psałterza. Do instrumentu, który znał jeszcze „puławianin", ale nastrojonego na starożytną modłę, zgodnie z hebrajską skalą *mizmor*. Dzieje się to jednak bez dotyku strun, bez śpiewu i krzyku, bo poeta w dobie nowoczesnej (ani jego czytelnik) już się tak nie szarpie: „Dawid potrafił układać psalmy, a co ja potrafię? Potrafię odmawiać psalmy" (Buber).

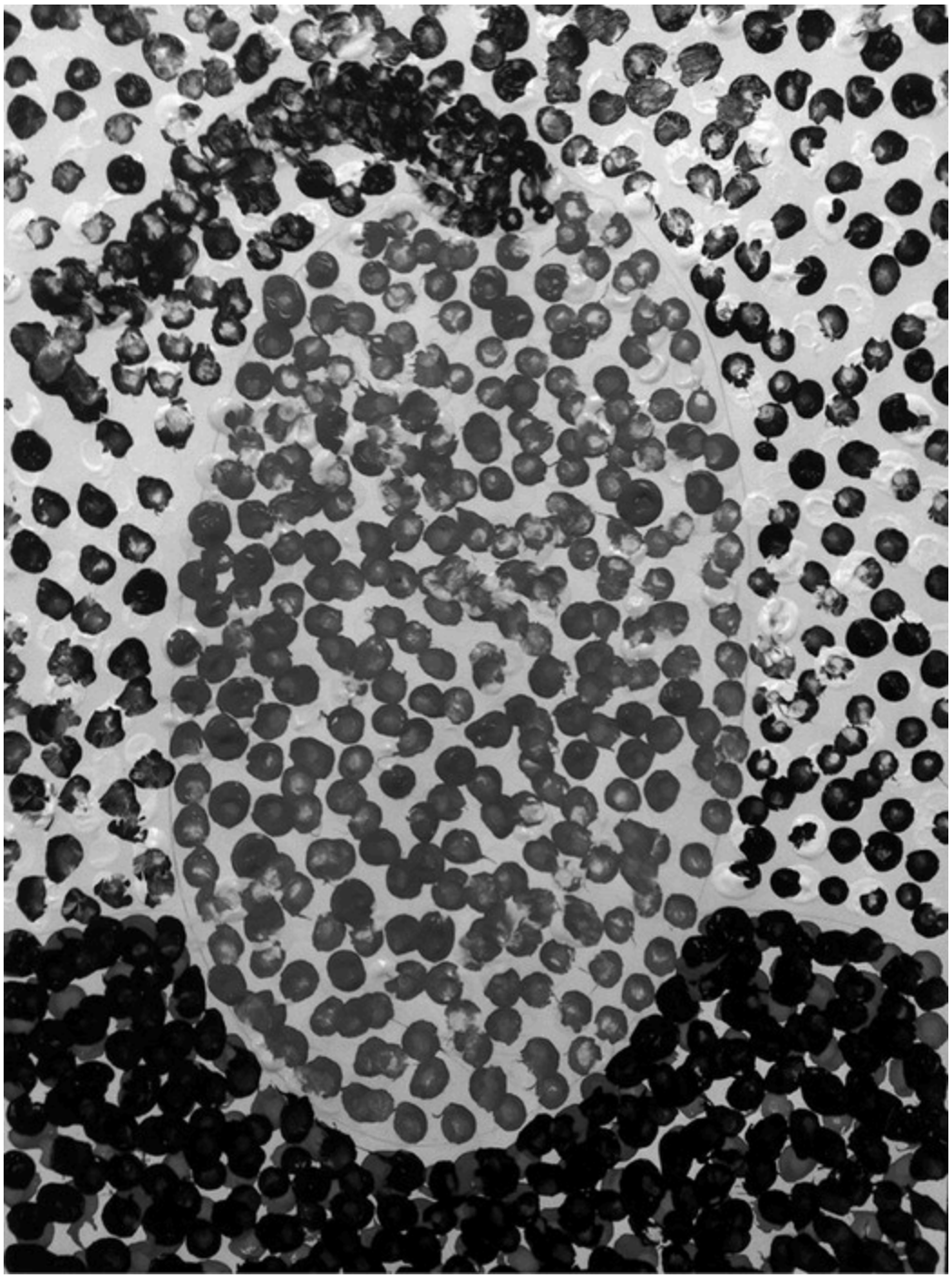
Aleksander Nawarecki

BIBLIOGRAFIA Bargielska, J. (2009), *Psalmismo*, w: eadem, *Dwa fiaty*, Warszawa. | Buber, M. (1986), *Opowieści Chasydów*, tłum. P. Hertz, Poznań. | Durand, G. (1986), *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa. | Forstner, D. (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zarzewska, P. Pachciarek, Warszawa. | Kubies, G. (2003). *Instrumenty muzyczne w Starym Testamencie*, „Studia Bobolanum", nr 2. | Kochanowski, J. (1960), *Psałterz Dawidów*, Wrocław. | Lamartine, A. de (1986), *Podróż na Wschód*, na osnowie tłumaczenia J. T. S. Jasińskiego, oprac. P. Hertz, Warszawa. | Landels, J. G. (2003), *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków. | Leopolita, J. (1561), *Na Żołtarz Dawida krola i proroka świętego. Przemowa*, w: *Biblia Leopolity*, Kraków. | Merton, Th. (1983), *Módlmy się słowami psalmów*, tłum. C. Stoińska, wstęp do: R. Brandstaetter, *Psałterz*, Warszawa. | Meschonnick, H. (2001), *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris. | Miłosz, C. (1982), *Przedmowa tłumacza; Posłowie tłumacza*, w: *Księga psalmów*, tłum. z hebr. C. Miłosz, Paris. | Ravasi, G. (2007), *Wprowadzenie ogólne*, w: idem, *Psalmy. Wprowadzenie i Psalmy 1–19 (wybór)*, cz. 1, tłum. P. Mikulska, Kraków. | Sadzik, J. (1982), *O psalmach*, w: *Księga psalmów*, tłum. z hebr. C. Miłosz, Paris. | Witczyk, H. (1985), *Teofania w psalmach*, Kraków. | *Żołtarz Dawidow przez Mistrza Walentego Wrobla z Poznania na rzecz polską wyłożony* (1539), Kraków.

PUNCTUM

Niektórzy rodzą się dla punktu – dla tego, co kłuje i porusza do głębi.
Punctum (od *pungere*) to w klasycznej łacinie ‘ukłucie’, ‘ślad po ukłuciu’. To też ‘kropka’ jako znak diakrytyczny i interpunkcyjny. To wreszcie ‘cętka’, ‘oczko na kościach do gry’, ‘znak podziału na wadze’, ale i ‘głos w wyborach’. W innym rozumieniu to ‘matematyczny punkt’, drobniutka cząsteczka, która zajmuje jakieś miejsce, ale i ma swe przełożenie czasowe, gdyż *punctum* to ‘chwila’, ‘moment’. W średniowiecznej łacinie to dodatkowo ‘środek’, ‘pochwała’, ‘fragment’, ‘urywek’ i ‘pole na szachownicy’. Łacińskie *pungo, pungere, pupugi, punctum* wprost odsłania świat działania, bo znaczy: ‘kłuć’, ‘ranić’, ‘dopiec’, ‘poruszyć’, ‘przeniknąć’, ‘wejść w głąb’, ‘mieć cierpki smak’, ‘powodować ból’, ‘dręczyć’. Pojęcia *punctim* (‘pchnięciem’, ‘od pchnięcia’), *punctio* (‘ukłucie’, ‘kłucie’), *punctulum* (‘drobne ukłucie’), *punctiuncula* (‘lekkie kłucie’, ‘najlżejsze dotknięcie’) mnożą odniesienia do przestrzeni doświadczenia i myśli, tego, co kłuje, co dotyka, różnicując przy tym intensywność.
Konkluzja antropologiczna jest taka: punkt teoretyczny ma cierpki smak, dotyka i odsłania człowieka; przeszywa na wskroś; ustanawiamy punkty opisu, ale i uzmysławiamy sobie, że to punkty doświadczeń nas tworzą.
Gdy zagłębimy się w dziedzictwo greckie, nasza obsesja punktowa okazuje się jeszcze bardziej skomplikowana. Mnożą się nazwy. Euklides w Στοιχεῖα (*Stoicheía*), w *Elementach*, używa na oznaczenie punktu terminu σημεῖο (*sēmeío*), który to termin na gruncie greki wiązany jest ze znakiem. Punkt, ujmowany geometrycznie, ma swoją namacalną, konkretną postać, jest tym, co nie ma części, i stanowi tym samym pojęcie pierwotne. Jest niczym źródło, początek, którego już nie dowodzimy, ale dzięki czemu wznosimy konstrukcje geometryczne. Trakt Ewangelii rozpoznaje punkt poprzez σημεῖον (*sēmeíon*), czyli ‘znak’, ‘cud’, ‘świadectwo’. Punkt jest zarazem punktem krytycznym, w którym coś zmienia swój bieg w sposób radykalny, coś demonstruje siebie, odsłania właściwe oblicze. Ludzie proszą o znaki jako punkty orientujące w świecie. Znaki są boskiej mocy, ale należą też do szatana i demonów. Punkt biblijny odsłania również inny znak, który jest stygmatem, piętnem, oznaką statusu – στίγμα (*stígma*).





139

Teologia będzie potem mnożyła punkty istotne dla tajemnicy wiary: wcielenia, krzyża, zmartwychwstania. Michel Feuillet napisze, że punkt przez swą materialną nieobecność „nawiązuje do rzeczywistości

materialnej i do niematerialności Boga", a zatem może być centrum figury koła albo sfery, ale i „miejscem przecięcia się ramion krzyża Chrystusa".
Wróćmy jednak do Grecji. Pitagoras rozumie punkt jako monadę, która ma jakieś miejsce – μονάδα (*monáda*). Arystoteles używa terminu στιγμή (*stigmé*) w *Fizyce, Mechanice, O odcinkach niepodzielnych* na oznaczenie matematycznego punktu. Punkt odniesiony do στίγμα (*stígma*) i στιγμή (*stigmé*) przywołuje i znak wypalony na ciele niewolnika, i ukłucie, i bliznę, i kropkę, i chwilę, i punkt matematyczny. Grecy, mierząc świat, zwracają uwagę na punkty. Archimedes dowodzi, że świat jest uchwytny w tym, co najmniejsze, że wszystkie ziarenka piasku dają się zliczyć. Ten ruch myślenia prowadzi też do Anaksagorasa, który w świecie dopatruje się niezliczonej ilości nasion σπέρματα (*spérmata*), które mają być obecne w każdej rzeczy. Świat jawi się jako mieszanina zarodków, tyle że rozumnie ułożona w kosmos. Skupienie na tym, co drobne, co jest pierwotnym i małym budulcem materii, to niewątpliwie świat punktowego myślenia. Podobny trop napotykamy u Leukippsa i Demokryta – dążenie, aby materię rozłożyć na to, co niepodzielne, ἄτομος (*átomos*).
Będzie to słyszalne w późniejszych poszukiwaniach fizyków, by odkryć cząstki elementarne. Rozpoznanie kwarków czy strun bierze się z tej samej punktowej obsesji. Stopniowe przechodzenie w namyśle od tego, co jest materialnym punktem (ziarenkiem piasku, atomem), do tego, co jest punktowym „pakietem napięcia", potencją, siecią sił, wyznacza kierunek myśli przyrodników, ale i humanistów. Richard Feynman, Werner Heisenberg czy Murray Gell-Mann i George Zweig nie są tak dalecy od Emila Ciorana. Nie tylko Cioran rodzi się dla fragmentu.
Punktowość myśli objawiona w optyce badawczej to ważny trop. Docenia to Ryszard Kapuściński, stosując lapidarny fragment jako narzędzie namysłu. Wołając w wierszu „wszystko jest osobno", trwoży się nad samotnością człowieka. Georg Simmel pochyla się nad mikroskopią społeczną. Istotne jest wydobycie tego, co fragmentaryczne i drobne, a także zwrócenie uwagi na to, iż „rzeczy muszą być osobno, aby mogły być razem". W tym, co małe, jest zapowiedź niezliczonych relacji. W tym, co punktowe, jest też dynamizm, na co zwraca uwagę Walter Benjamin, eksplorując *Kwiaty zła* Charles'a Baudelaire'a, gdyż przeżycie jako zdarzenie punktowe jest szokiem, jakiego doznaje nowoczesny człowiek, bombardowany niezliczonymi bodźcami. Optykę doceniającą punkt

odnajdujemy w projekcie mikrohistorii i mikrologii Franklina Ankersmita – celem jest skoncentrowanie na drobinach rzeczy, a nie synteza i jedność.
Gilles Deleuze i Felix Guattari w tekście *Co to jest filozofia?* doceniają wagę osobliwego punktu, „w którym pojęcie i tworzenie wzajemnie się do siebie odnoszą". Wiedza przebiega w punktach styku, a każde pojęcie jest punktem styku, kondensacji czy akumulacji. Ważne jest docenienie samej terytorializacji, bez której nie sposób pojąć punktu, linii, figury. O ile myślenie osiadłe rozmieszcza stabilne punkty, wytycza utarte szlaki, rozrysowuje obszary i kierunki, o tyle myśl rizomatyczna punkty dyslokuje, pokazuje ich przemieszczenia, w kłączu dowolne punkty łączą się ze sobą – jak czytamy w *Tysiącu plateau*. Deleuze, pisząc o Gottfriedzie Wilhelmie Leibnizu w *Fałdzie*, zauważy, że to jednak nie punkt jest najmniejszym elementem labiryntu, ale fałdka czy plisa. Właściwie Deleuze powtarza myśl mistrza Kandinskiego – to samo uznanie dla dynamiki!
Punktowa obsesja w sztuce ma długą tradycję. Konstruowanie perspektywy w malarstwie odsłania wagę punktowego myślenia zarówno w rozrysowywaniu punktów, jak i w uznaniu punktu widzenia, który określa rzecz. Chcąc widzieć na wskroś (łac. *perspicere*), nie można nie uznać punktu. Od punktu się zaczyna, gdyż to powolny ruch rozrysowywania na płaszczyźnie rzeczy. Są tacy, jak Georges Seurat, który w geście malarskim, objawionym w *Port en Bassin* (1888) czy w *Niedzielnym popołudniu na wyspie la Grande Jatte* (1884–1886), składają hołd punktowi, zapełniając płótno plamkami barwnymi z matematyczną dokładnością. Wysiew punktów jest punktową organizacją zmatematyzowanych wrażeń. Na początku jest punkt. Emile Bernard pisze, że rozpoczynamy od punktu, który jest początkiem wszystkich linii, kół, kątów.

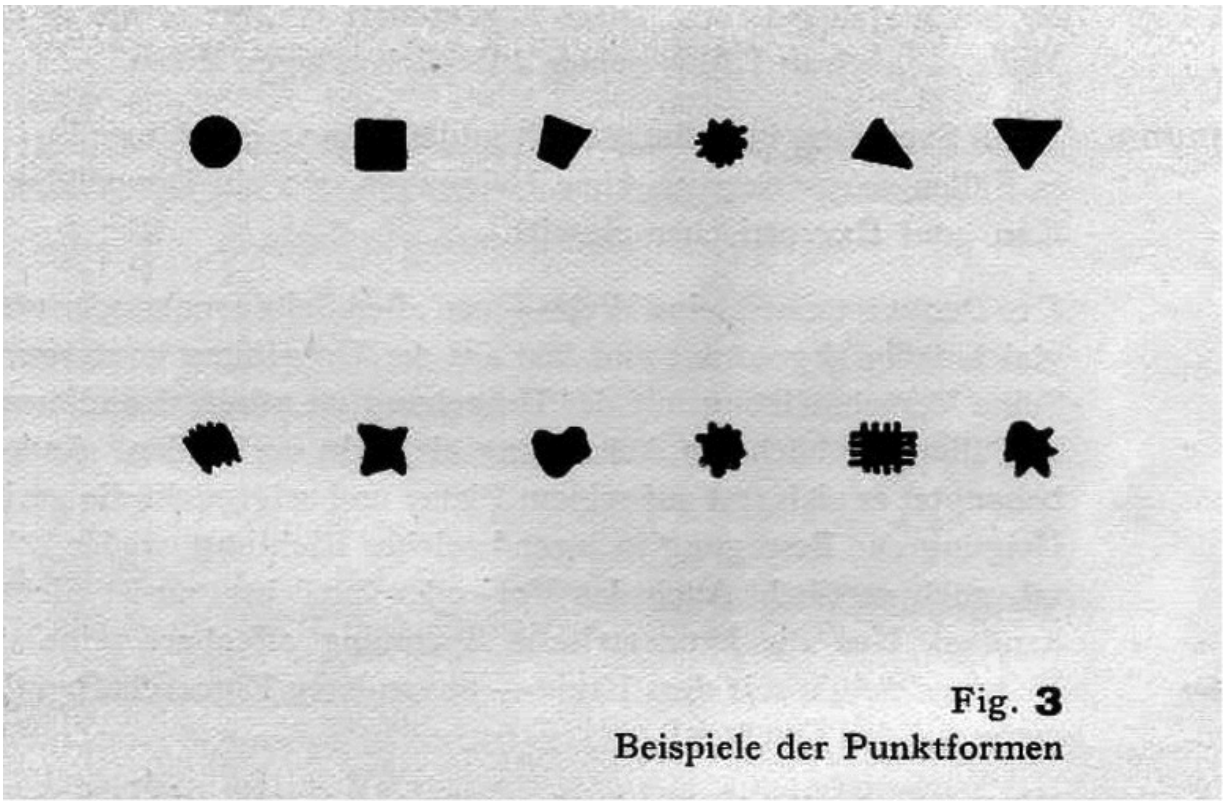


Fig. 3
Beispiele der Punktformen

Kandinsky, autor *Obrazu z punktami* (1919), *Czarnych plam* (1912; 1921) czy rycin z serii *Małe światy* (1912), maluje punkty i teoretycznie opisuje majestat tego, co skupione w detalu, co postrzegane na poziomie elementarnym. Kandinsky napisze, że punkt równa się zeru, jest czymś niematerialnym, choć znajduje swą materialność na przykład w piśmie i oznacza milczenie, ale – co dla nas ważne – jako „nic" jest wyrazem zwięzłości i „wymownej powściągliwości". Punkt jest najzwięźlejszą formą, jest „małym światem", wyrwanym z otoczenia, o niewielkich powiązaniach z kontekstem. Punkt może się rozrastać z siebie, ale też siła może przychodzić z zewnątrz – wtedy wyrywa punkt, niszczy go i powstaje linia, jako forma ruchliwa i dynamiczna.

Tę powściągliwość trzeba zapamiętać, bo koresponduje ona z antropologiczną wizją punktu, kiedy powściągliwie skupiamy uwagę w punktach doświadczeń człowieka, kiedy stronimy od syntez i panoramicznych ujęć. Punkt artystyczny i punkt antropologiczny jest zatem blisko tego, co powściągliwe. „Gdy otworzymy piękną, gładką, ciepłą

w tonie makówkę [...], odkrywamy w jej wnętrzu gromady kompozycyjnie prawidłowo rozmieszczonych, zimnych, niebieskoszarych punktów, w których drzemią siły rozrodcze rośliny, zupełnie tak samo jak w punkcie tkwi w zarodku forma malarska" – zauważy Kandinsky. W antropologii punktów ta korespondencja chłodu i człowieka ma swe znaczenie.

Wskazując na punkt w obrazie – tym, co rysowane, malowane, przedstawiane, dokumentowane, kreowane – natrafiamy na *punctum* Rolanda Barthes'a, wyłożone w *Świetle obrazu*. Detal w fotografii, który przykuwa naszą uwagę, jest w stanie radykalnie zmienić odczytanie obrazu. *Punctum* wyrasta ze sceny/miejsca, wystrzeliwuje jak strzała i przeszywa, nie jest metodycznie wyszukiwane, ale poraża i zmusza do myślenia. Jest też inna punktowość, która ma odniesienie do punktu zerowego Barthes'a, zerowego stopnia pisania (*degré zéro de l'écriture*). Punktowość obrazu powraca w naszym współczesnym uznaniu fragmentaryzacji tekstu, lapidarności słowa, fragmentaryzacji problemu, rozpadu doświadczeń, co idzie w ślad za wytraceniem stałych punktów orientacyjnych w świecie.

Punkt to w jakiejś mierze mikrologia Aleksandra Nawareckiego – uznanie dla tego, co małe, pomijane, śladowe. Punktowość myśli każe tropić punkty-impulsy literatury, które utrwalają chwilę świata. Dlatego Deleuze i Guattari, pytając *Co to jest filozofia?*, przywołają postulat Wirginii Woolf: „nasycić każdy atom" (Deleuze, Guattari, 2000), czyli na poziomie tego, co cząstkowe, zadbać o właściwe natężenie rzeczy. Punktowe myślenie i punktowa obserwacja, a w ślad za nią idący takiż zapis pilnuje złożoności rzeczy i tego, by zbliżyć się do natury zdarzeń, by mierzyć świat u podstaw, w tym, co drobne. William Blake, niejako powtarzając gest Archimedesa, zechce „zobaczyć świat w ziarenku piasku", w tym, co prawdziwe i pierwotne.

Prawda w sąsiedztwie punktu znajdzie też wyraz w antropologii, skoro Mircea Eliade wielokrotnie wskaże na rolę punktów początkowych w myśleniu człowieka, pozwalających powtarzać obrzędowo narodziny i stworzenie świata, być u odnawialnego źródła, aby koniec był początkiem. Punkt założycielski świata, punkt narodzin, źródło, punkt wyjścia – to ciąg myślenia, które mitologicznie oswaja doświadczenie człowieka. Antropologia penetruje też punkty zaniku, martwe punkty w przestrzeni wspólnoty, które zamykają przestrzeń, wokół których

zataczany jest horyzont zdarzeń. Śledzi bieguny, punkty kardynalne, punkty gęstości miejsc i więzi międzyludzkich, zapisując punktowo różnice w skondensowaniu materii kultury.
Humanistyka często zatrzymuje namysł w punkcie, wgłębia się w naturę doświadczenia, ufając raczej detalom niż syntezie. Niczym puenty baletnicy, teoretycznie muska rzeczywistość, nie oswajając jej. Nawet gdy korzysta z formy słownej zwieńczonej puentą, wciąż otwiera świat rozmowy, skupiając się na doświadczeniu, które punktowo naznacza człowieka. Humaniści to dziwni ludzie, którzy wiedzą, iż człowiek jest „w tym", że nosi swoje piętno.

Aleksandra Kunce

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (1996), *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa. | Blake, W. (1991), *Wróżby niewinności*, w: idem, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa. | Deleuze, G. (2004), *Fałda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa. | Deleuze, G., Guattari, F. (2015), *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa. | Deleuze, G., Guattari, F. (2000), *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk. | Eliade, M. (1993), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa. | Euclid (1956), *Elements*, w: *The Thirteen Books of Euclid's Elements*, ed. and trans. T. L. Heath, New York. | Feuillet, M. (2006), *Leksykon symboli chrześcijańskich*, przeł. M. Paleń, Poznań. | Kandinsky, W. (1986), *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa. | Kapuściński, R. (2006), **** [Wszystko jest osobno]*, w: idem, *Prawa natury*. | Kunce, A. (2008), *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice. | Nawarecki, A. (2003), *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice. | Prokopová, M. (2005), *Public and Personal Interpretation of the Point, a Straight Line and their Relation: A Comparison of Phylogenesis and Ontogenesis*, w: *Researching the Teaching and Learning of Mathematics: Proceedings of MATHED Intensive Programme 2003*, ed. B. Hudson, K. Esner, Linz. | Reale, G. (2000), *Historia filozofii starożytnej*, red. E. I. Zieliński, Lublin. | Simmel, G. (2006), *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa.

R

RAPSOD

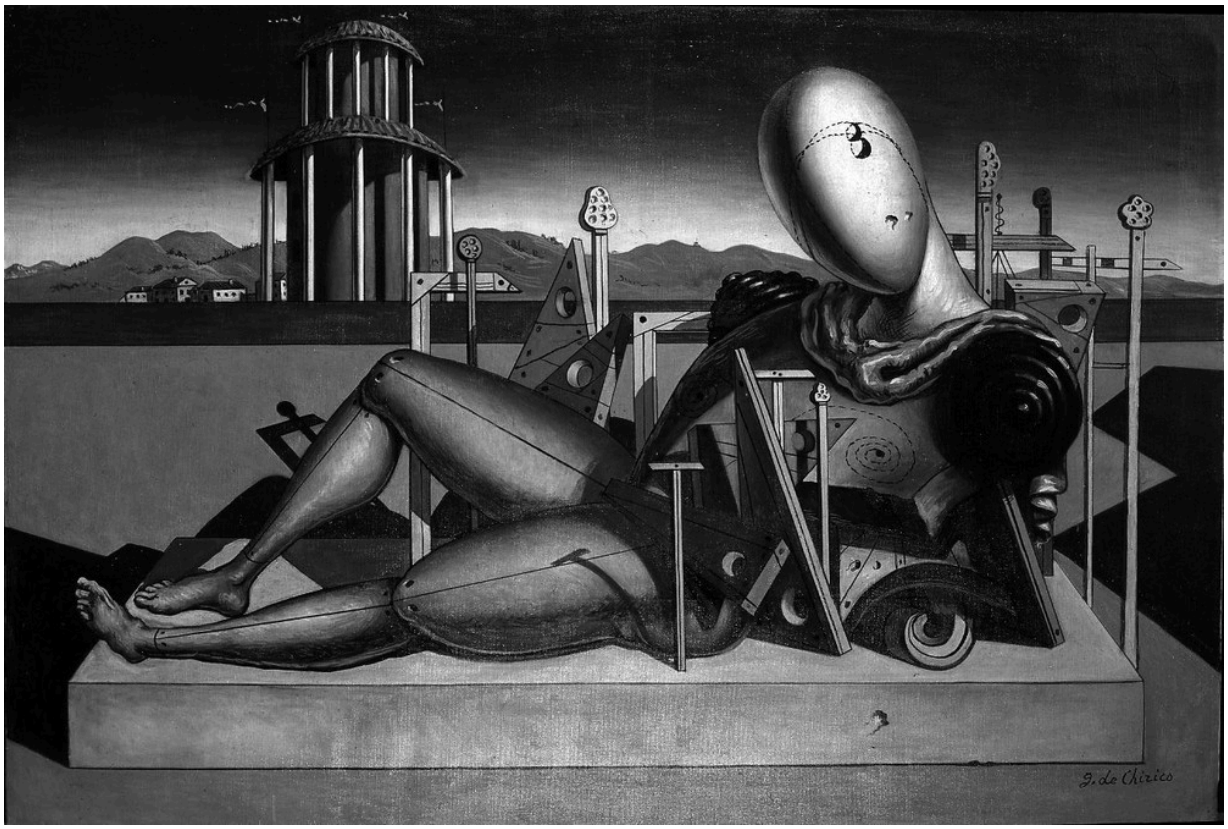
Podobno „kłopoty z gatunkami zaczynają się od nazw" (Wilkoń) i tę onomastyczną obawę potwierdza przypadek rapsodu. Co prawda wyraźnie rezonująca w wygłosie terminu „oda" nakazuje wytężyć słuch w oczekiwaniu na znajome tony, ale pierwsza sylaba, sugerująca pośpiech i gwałtowność, plącze myśli. Wyjaśnienie przynosi etymologia, prowadząc nas do antycznej Grecji, między pieśniarzy (aojdów) i recytatorów (rapsodów). W czasach przedhomeryckich ῥαψῳδός (*rhapsodós*) śpiewał historyczne pieśni sławiące doniosłe czyny mitologicznych bohaterów. Rzeczownik ῥαψῳδός (*rhapsodós*) pochodzi od ῥάπτω (*rápto*), czyli zszywać. Tradycja odśpiewywania rapsodów jako pieśni łączyła się z wykonaniem głosowym, a wierność w przekazaniu istotnych faktów i szczegółów opowieści wymogła zdyscyplinowanie wypowiedzi i ograniczenie improwizacji. Spontaniczna pieśń aojdów zastąpiona została kontrolowaną recytacją lub melorecytacją poetów rapsodów. Natchnieni przez muzy i bogów poeci stwarzali światy cudowne, w których słuchacze pogrążali się bez reszty, przeżywając przygody śmiałków, wzruszając się i bawiąc. Niezwykłej sile opowieści rapsoda Demodoka uległ Odyseusz podczas ucztowania u Feaków: „gdy pieśniarz pieśń swoją do końca wydzwonił, / prędko łzę starł i zsunął płaszcz z głowy i twarzy [...], / a gdy pieśniarz znów zaczął, pobudzon przez gości, / uradowany śpiewem przecudnej piękności Odysej znowu głowę w płaszcz skrył, by nikomu / nie dać poznać, że łzami płakał po kryjomu" (*Odyseja*, pieśń VIII). Popisy pieśniarskie przed zgromadzoną publicznością wymagały od rapsodów szczególnych umiejętności mnemonicznych – snuciu opowieści pomagały niezmienne elementy (klisze), takie jak stałe epitety określające bohaterów, powtarzalne tematy i motywy, przysłowia i zagadki wplecione w fabułę, charakterystyczne dialogi, z których poeta tworzył pieśń w rytm heksametru. Rapsod zszywał różne wątki, snując pieśni (Bańkowski, Boryś); jest więc rapsod poetyckim patchworkiem, a kunszt

rapsodyzowania, czyli zszywania pieśni z gotowych formuł, odróżniał poetów i świadczył o ich biegłości i talencie. Rapsody, jako autonomiczne pieśni zszyte w dłuższe poematy, głównie za sprawą Homera, dały początek eposowi.

Etymologia umieszcza więc „rapsod" obok „tekstu" (łac. *texere* – 'tkać'; Plezia), w tkackiej pracowni, a skupiony nad formingą pieśniarz jest niczym tkacz przy krosnach pracujący nad różnorodną, ale spójną tkaniną. Szczególna pozycja rapsodów, budząca respekt i uwielbienie, zmieniła się diametralnie za sprawą sofistów, którzy docenili pismo i interpretację. Przypisując poetom skłonność do bezmyślnej recytacji i nazywając ich głupcami (jak w *Uczcie* Ksenofonta), przyczynili się do lekceważenia rapsodów (Arystoteles w *Poetyce* nawet nie wspomina o ich twórczości) i powolnego zamierania ich działalności – ostatecznie „pamięć mowy" została wyparta przez „pamięć tekstu".

XIX w. formalnie potwierdza znaczenie rapsodu jako fragmentu obszernego poematu epickiego: „Sprawa wielka i ważna, aby mogła być przez czytelników objętą i zrozumiałą, winna im być wystawiona w pewnych oddzielnych częściach. Stąd wprowadzony zwyczaj podziału epopei na *rapsodie* […]. Każdy z tych oddziałów część akcji w sobie zawierać powinien, a osobno wzięty ma być całością wchodzącą w skład dzieła, a zatem mieć swój początek, środek i rozwiązanie" (Słowacki). Wymagano więc od rapsodu, aby spełniał cechy przypisywane eposowi – tonem uroczystym oddawać miał dzieje narodu i dokonania bohaterów umocowanych historycznie i zaszczytnie hiperbolizowanych, przyzwalając też na boską interwencję. Romantyczny kryzys epopei nie uśmiercił gatunku, lecz paradoksalnie przyczynił się do jego nowych realizacji. Zszywany dotychczas epos spruto na poszczególne samodzielne rapsody, które zaczęły funkcjonować jako odrębny gatunek literacki. Nowe tendencje widoczne były zwłaszcza w liryce romantycznej, która w sposób doniosły eksponowała tematy historyczne. Norwidowski *Bema pamięci żałobny rapsod* nawiązuje do epopei znaczeniem (wizja pogrzebu herosa) i formą (heksametr, patos narracji harmonizujący z podniosłą rytmiką, sakralizacja), użyty w tytule odnośnik gatunkowy sugeruje więc funkcjonowanie wiersza rapsodu jako skrawka epopei. Tytułowa przydawka, uwypuklona inwersją wypowiedzenia, być może za sprawą szkolnej praktyki, niczym homerycki epitet utrwaliła skojarzenie rapsodu

z liryką funeralną, przypisując mu cechy nostalgiczne i zestawiając bliskoznacznie z elegią, lamentem i trenem (Zgółkowa).
Kompozycyjne rozbicie epopei na autonomiczne rapsody sprzyjało przenikaniu tego gatunku do innych form wypowiedzi, także dramatycznych. Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich* wykładał: „Poezja zaś bohaterska bardzo łatwo zmienia się w dramat. Dosyć jest pooddzielać rozmowy, porozdawać okresy osobom, żeby zrobić z epopei dobrą sztukę teatralną". Zdaje się, że założony w Warszawie podczas okupacji Teatr Rapsodyczny podchwycił myśl wieszcza, podejmując się ryzykownego zadania prezentowania utworów uznanych za niesceniczne w początkowo niescenicznych wnętrzach kamienic i prywatnych mieszkań. Spektaklem inaugurującym działalność zespołu była inscenizacja rapsodów *Króla-Ducha* Słowackiego, z czasem wystawiono też *Pana Tadeusza*. Rapsod jako oderwany fragment eposu okazał się więc materiałem podatnym na warsztatowe przeróbki, przez co sprzyjał eksperymentowaniu.
W romantyzmie rapsodyczne fantazje ujawniły się również w muzyce – rapsodie to utwory instrumentalne o swobodnej, nieschematycznej budowie, w których poszczególne elementy, często improwizowane, kontrastują ze sobą, dając wrażenie różnorodności i nieskrępowanej formy. Sławie *Rapsodii węgierskich* Liszta (szczególnie nr 2 spośród 19) w XX w. dorównała *Błękitna rapsodia* (1924), skomponowana przez George'a Gershwina na zlecenie Paula Whitemana, lidera popularnej w latach dwudziestych orkiestry jazzowej. Listy przebojów zdobyła jednak uznana za utwór wybitnie nieradiowy sześciominutowa *Bohemian rhapsody* zespołu Queen. Określana mianem rock opery, łączy skrawki wykonywane *a cappella* i z towarzyszeniem orkiestry, przeplata partie w nastroju balladowym, elegijnym i hardrockowym. Fragmentaryczność dominuje też w tekście piosenki, zdaniem autora poskładanym z przypadkowych formuł. Obydwie rapsodie tworzone były przez autorów w pośpiechu – powstały w niespełna trzy tygodnie.



141

I tak raptem zbliżamy się do puenty. Rapsod to istotnie nazwa kłopotliwa – osoba, utwór i gatunek, część w całości i całość w części, twór amorficzny i obupłciowy, historycznie przestarzały i nowatorsko kuszący. Choć etymologicznie grecki, słuchaczy po łacińsku porywa i uwodzi.

Iwona Wieczorek-Bartkowiak

BIBLIOGRAFIA Johnston, C. (reż.) (2004), *The story of Bohemian rhapsody*, https://www.youtube.com/watch?v=NgD_eu_jlUQ [dostęp: 21.06.2016]. | Majewski, P. (2013), *Pismo, tekst, literatura*, Warszawa. | Majewski, P. (2015), *Tekstualizacja doświadczenia*, Warszawa–Toruń. | Mickiewicz, A. (1998), *Literatura słowiańska*, w: idem, *Dzieła*, t. XVIII–XIX, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, M. Prussak, C. Zgorzelski, Warszawa. | Miller, J. H. (2014), *O literaturze*, Poznań.| Nawarecka, L. (2010), *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, Katowice.| Ong, W. J. (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa.| Opacka, A. (1998), *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice. | Słowacki, E. (1826), *Dzieła*, t. II, Wilno.| Wilkoń, A. (2003),

Rodzaje, podrodzaje, gatunki, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice.

RAPTULARZ

Termin „raptularz" wywodzi się od łacińskiego czasownika *rapere,* który oznacza 'porwać', 'chwycić'; 'szybko coś robić', a także (przenośnie) m.in. 'uprowadzić', 'zgwałcić'; 'nakłonić', 'ogarnąć'; 'gwałtownie pociągnąć za sobą'; 'zrabować'. Natomiast badacze łaciny średniowiecznej odnotowali sens dla nas kluczowy: 'spiesznie zapisywać'. W epoce średniowiecznej miał też pojawić się rzeczownik *raptura, -ae,* objaśniany jako 'rabunek', 'grabież', 'kradzież' (inaczej: *rapina, spoliatio*) oraz 'to, co zostało zabrane, zapisane'. Spolszczone derywaty upowszechniły się dość późno; Linde oraz autorzy słownika wileńskiego i warszawskiego objaśniają „rapt" – 'porwanie kogo', 'uwiezienie'; „raptem" – 'nagle'; „raptowny" – 'nagły', 'porwanny'; „raptura", „raptularz" – 'księga prędkich konotatek, od napisania z pierwszego pustu'; „raptus" – 'szus waryjacki'.

W grupie bardzo niewielu zachowanych „raptularzy" (opatrzonych taką etykietką), które powstały przed XIX w., wyróżnimy rękopiśmienne *annales,* rejestry gospodarskie, przybornik kancelaryjny, kaznodziejski brulion. Są to więc księgi użytkowe, chwytające swój przedmiot w miarę postępu spraw bieżących, w umownym pośpiechu, bez intencji podmiotowej ekspresji. Ich poetykę częściowo określa formuła Stefanii Skwarczyńskiej, odnosząca się do sylw: dominantą jest zasada *varietas,* przejawiająca się w wielości, różnorodności i niewspółmierności jednostek oraz ich uszeregowaniu w planie teoretycznie nieskończonym, otwartym.

Już w epoce staropolskiej możemy dostrzec potencjał znaczeń, któremu ta kategoria zawdzięcza późniejsze powodzenie. „Raptularzem" nazwał swoje *Wojsko serdecznych… afektów* w 1739 r. Hieronim Falęcki. Inwencyjnie, dyspozycyjnie i elokucyjnie jego dzieło podporządkowane było dwu pokrewnym konceptom: modlitewnika nawiązującego formułą do ideału Pańskiej armii w szyku bojowym oraz książki pomyślanej jako ekshortacja, *impetus, protrepticus* – zbiór „afektów" służących pobudce do zwycięskiego „podboju" niebios i „szturmujących" równocześnie czytelnicze serca. Dzieło silnie eksponowało motywy militarno-kupidynowe („porwanie" leżało w jego intencji wyłożonej *explicite,* określając stan modelowego czytelnika zgromadzonych w *Wojsku…* aktów strzelistych), a przy tym autor szczególnie często operował paronomazją. Kategoria „raptularza" przed połową XVIII w. nie musiała zatem wskazywać na mowę afektywną

i apelującą do afektów, jednakże w tym wypadku taki jej wymiar mógł być sugerowany. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w epoce Falęckiego etymologia słowa „raptularz" musiała być czytelna dla przeciętnie wykształconego odbiorcy, który używał łacińskiego rzeczownika *raptura* m.in. na określenie 'porwania kordialnego'. Warto zaznaczyć, że istniał też rzeczownik *raptor, -oris,* tłumaczony jako 'rabuś, uwodziciel'.

Bardziej różnorodnie reprezentowane są „raptularze" dziewiętnastowieczne; nagłówkiem tym opatrywano drukowane terminarze kancelaryjne, a także zapiski osobiste. Kilka dokumentów o charakterze brulionu opracowania historycznego, diariusza i pamiętnika doczekało się streszczeń lub wydań w opracowaniu, przy czym ich tytuły z reguły pochodzą od wydawców. Mamy też przykład *Raptularza… Pana Skarbnikowicza Bracławskiego,* najprawdopodobniej spreparowanego w środowisku bibliofilów w celu skompromitowania wydawcy; jest to niedługa „konfesja" (dzieje tragicznego romansu z patriotycznymi akcentami), którą dopełniają dwa „listy". Wspomnieć należałoby jeszcze o powieści awanturniczej Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Raptularz Pana Mateusza Jasienieckiego*), naśladującej szlachecki pamiętnik.

Etykietka „raptularza" stała się nadzwyczaj popularna w XX w. Opatrywano nią rękopiśmienne i drukowane (współczesne i wcześniejszej proweniencji) memuary, częściej dzienniki czy notatniki (także teksty stylizowane na pamiętniki, notatniki i diariusze). Częstokroć, zwłaszcza w wypadku zbiorów przygotowanych do publikacji, poddanych różnorodnym zabiegom redakcyjnym, pisanych przez biegłych stylistów, nieadekwatne staje się rozróżnienie: dziennik – pamiętnik. Niektóre z nich to zbiory esejów stylizowanych na pamiętnik, dziennik albo notatnik, a także nasycone „osobistą" perspektywą antologie szkiców o tematyce kulturalno-literackiej. Tytułowano w ten sposób powieści oparte na zamyśle gry z konwencją, „serdeczną" poezję legionową, tomiki poetyckie utrzymane w tonie refleksyjnym, podejmujące temat cierpienia i śmierci, poezje mistycyzujące oraz zbiory fraszek czy złotych myśli. „Raptularzami" nazywano cykle felietonów i notatek prasowych, zbiory szkiców i materiałów historycznych oraz opracowania kronikarskie. Należałoby na koniec wspomnieć o wydawnictwach nutowych i „raptularzach terenowych", tj. formularzach specyfikacyjnych Systemu Informatycznego Lasów Państwowych.

Metaliterackie uwagi niektórych autorów „raptularzy" eksponują brak odredakcyjnych zabiegów kompozycyjnych, spontaniczność kolejnych zapisków, co traktowane jest jako swoista gwarancja „uchwycenia prawdy czasu" czy autentyczności afektywnej mowy – kazus *Raptularzy* Zbigniewa Raszewskiego, Jarosława Klejnockiego, Krzysztofa Rutkowskiego. Przekonanie czy miejsce wspólne zbiorowego doświadczenia (rodzaj heurystyki), do którego odwołują się autorzy tego typu „raptularzy", przygotowanych do publikacji, a zatem kształtowanych z uwzględnieniem elementarnych reguł komunikacyjnych (kategorię „raptularza" w nagłówkach dzieł można traktować jako sygnał informujący o konwencji gatunkowej, umożliwiający orientację co do sytuacji odbioru), rozumieć przy tym należy za klasykami retoryki jako jeden ze środków służących uwierzytelnieniu wypowiedzi, ze względu na jego funkcję perswazyjną pokrewny toposom. Liczni dwudziestowieczni twórcy „raptularzy", aktualizujący pewną poetykę, właściwą też „sylwom współczesnym" (wedle kategoryzacji Ryszarda Nycza), niewątpliwie posługują się przy tym jednym z konwencjonalnych środków uwierzytelniania swojej wypowiedzi jako niezależnej względem norm sztuki słowa, spontanicznej, kształtowanej pod dyktando okoliczności, uczuć. Jak skuteczny to środek, niech świadczy okoliczność, że w zasadzie dotychczas nie kwestionowano takiego ich wymiaru (tj. nie wskazywano na umowność owej „spontaniczności", „niekonwencjonalności"), pomimo że w retorykach i poetykach normatywnych od dawna opisywano już typ mowy „bezładnej" formalnie i treściowo, fragmentarycznej – jako ściśle konwencjonalny, umownie charakteryzujący człowieka powodowanego afektem czy, ogólnie, temperamentem.

Ową skuteczność można tłumaczyć w odwołaniu m.in. do teorii afektów. Jedno z jej założeń mówi, że przede wszystkim mówca lub poeta „zapalony" uczuciem może „rozpalić" odbiorcę. Uczucia, które odbiorca mógłby odwzajemnić, muszą być wyrażone w sposób wiarygodny, a przy tym dobitny, co oznacza także: konwencjonalny. Liczni autorzy „raptularzy", manifestując stany „porwania" (uwiedzenia przez okoliczności zewnętrzne i własne afekty), w sposób wiarygodny (oparty na określonej konwencji mowy) projektują pewien model odbioru. Uwodzicielska siła dzisiejszego „raptularza" bierze się zatem m.in. właśnie z jego u m o w n e g o usytuowania poza sferą sztuki pojmowanej jako

zbiór norm, także poza sferą racjonalną. Tłumaczyłoby to karierę tej kategorii w epoce poromantycznej, kiedy stosowanie się do utartych reguł pisarstwa otrzymuje niepochlebne noty, natomiast mowa odbierana jest jako bezpośrednia i dyktowana afektem, więc zindywidualizowana i wolna od schematów. Autorzy dzisiejszych „raptularzy" wykorzystują tę etykietkę, dostosowując się do standardów tekstu zrodzonego w stanie „porwania" i pisanego w celu „porwania" czytelnika, zatem nie tylko deklaratywnie „surowego" czy „bezładnego", lecz także często wytwarzającego efekt owej „surowości", „bezładności", braku szlifów poprzez odpowiednią (de)kompozycję, niejednorodność tematyczną czy naśladowanie języka mówionego.

Autonomia gatunkowa „raptularza" w stosunku do dziennika, notatnika, brulionu, pamiętnika czy „sylwy współczesnej" nie opiera się dziś ani na kryterium kompozycyjno-organizacyjnym, ani na wyznaczniku stylistycznym, ani też na radykalnie odmiennej konstrukcji nadawcy i odbiorcy. Istotny jest sygnał gwałtowności, wpisany w samą nazwę – wystarczy powiedzieć, a raczej napisać: „raptularz", aby czytelnik domyślił się owego „szusu wariackiego" obecnego u źródeł dzieła.

Iwona Słomak

BIBLIOGRAFIA Caussinus, N. (1631), *De eloquentia sacra et humana libri XVI*, Cologne. | Cieński, A. (1981), *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław. | Cieński, A. (1992), *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Wrocław. | Kaczmarek, M. (1966), *Wstęp*, w: *Antologia pamiętników polskich XVI wieku*, red. R. Pollak, Wrocław. | Słomak, I. (2016), *„Phoenix rhetorum" Jana Kwiatkiewicza. Wprowadzenie – przekład – opracowanie*, Warszawa. | Matuszewska, P. (1965), *Proza Jędrzeja Kitowicza*, Wrocław. | Sarbiewski, M. K. (1954), *De perfecta poesii, sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, Wrocław. | Słomak, I. (2011), *Krytyczny wymiar raptularza. Zagadnienia poetyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", nr 2 [tu dalsza bibliografia i szczegółowy wykaz raptularzy]. | Troszyński, M. (1996), *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, Warszawa.

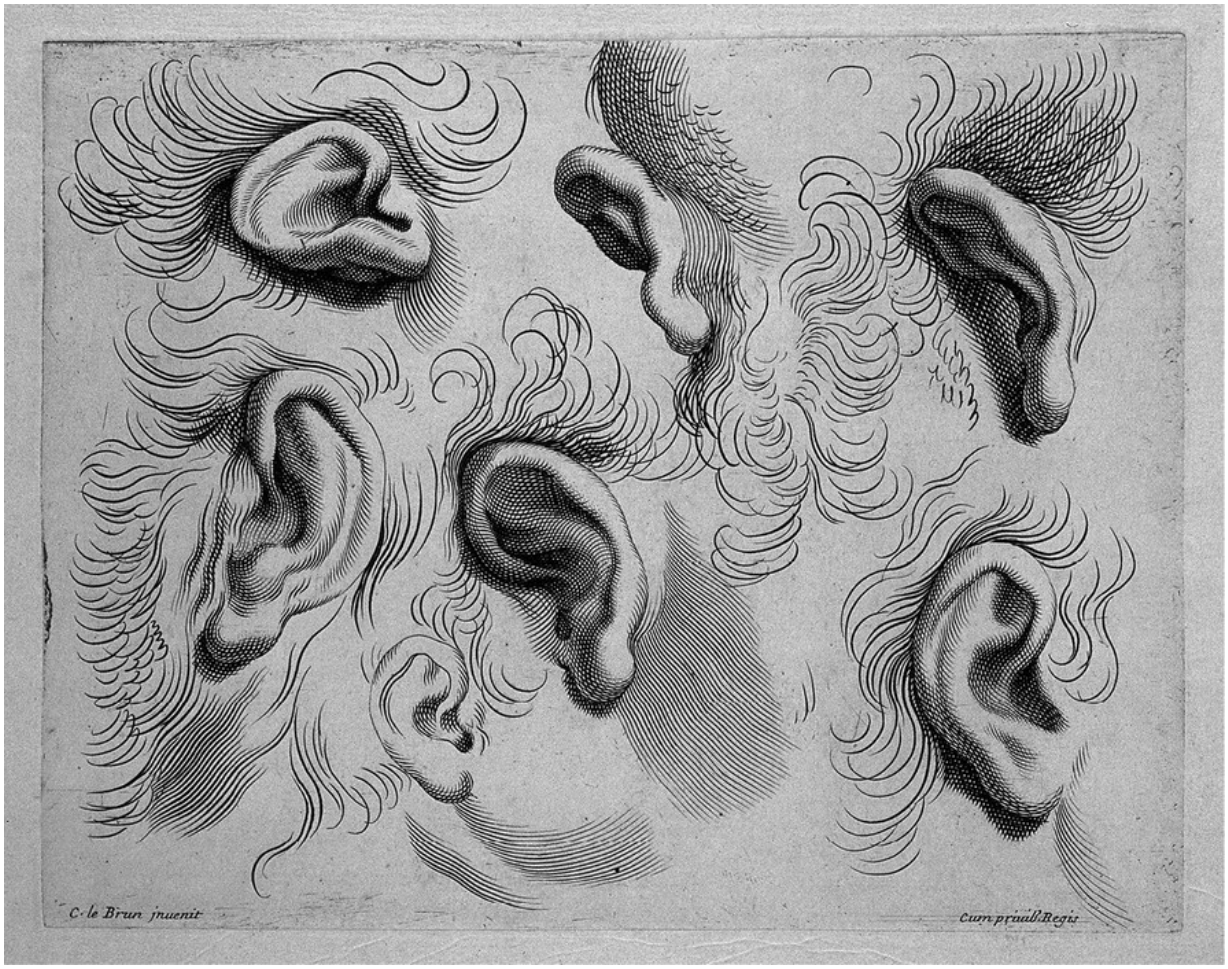
REPORTAŻ

Hasła „reportaż" nie odnotowuje żaden słownik etymologiczny języka polskiego. Jego historia jest stosunkowo krótka ze względu na niedługi żywot samego gatunku. Termin „reportaż" (jako *rapportage*, z fr.) notowany jest w 1903 roku i oznacza 'zwykły opis zdarzeń' („The Independent" z 22.01: „It has nearly disabled prose fiction… by making of it a trade or handicraft, an affair of a rapportage"). Inny zapis, który znajdujemy w słowniku oxfordzkim – *reportage* – można przetłumaczyć jako: 'opinia', 'rozgłos' (po raz pierwszy użyte w 1612 r.) oraz 'referowana sprawa', 'plotka' („He will interest the lovers of personal detail by certain r e p o r t a g e", 1881). Dopiero trzecia definicja zahacza o obecny zakres pojęcia: 'opis faktów przez naocznego świadka, zwłaszcza dla mediów'; 'dziennikarskie lub faktograficzne pisarstwo'. Starszy jest termin „reporter", który w znaczeniu 'dostawca wiadomości' pojawia się już w pismach Geoffreya Chaucera z 1386 r. („That he wolde been oure gouernour And of our tales Iuge and Reportour"), natomiast w sensie współczesnym, jako pracownika gazety, zajmującego się referowaniem debat, przemówień i spotkań – w 1798 r. (*Deb. Congress US*: „The House ought to render the reporters as independent… as they could be").

Nazwa „reportaż" pojawiła się w Polsce w drugiej połowie XIX w., a jej pierwotne znaczenia nieodległe są od zaprezentowanych powyżej propozycji anglosaskich i splatają się z oczekiwaniami stawianymi ówczesnej prasie, która w Europie przechodzi wtedy transformację. Drobne i rozproszone instytucje tworzące i rozprowadzające gazety (np. punkty pocztowe) wypierane zostają przez potężne koncerny prasowe. Rozwój przemysłu medialnego, nastawionego na osiąganie zysków, korzysta z ekonomicznych zalet dotychczasowego profilu prasy i rozwija jej ogłoszeniowo-nowinkarski charakter. Właśnie te cechy są od początku wpisane w naturę gazety, która według najbardziej rozpowszechnionej definicji (w polskich słownikach etymologicznych odnotowuje ją tylko Brückner) jest deminutywną formą włoskiego słowa *gazza* – nazwą dawnej weneckiej monety. Prawdopodobnie już od 1563 r. płacono nią za wydawany cyklicznie biuletyn zawierający ogłoszenia i krótkie notki. We współczesnym języku włoskim słowo *gazza* tłumaczy się jako 'sroka',

a w sensie przenośnym – ‘gaduła’, co dookreśla horyzonty wyznaczone gazecie u jej początków.
Obecność plotki w narodzinach relacji reportażowej wyraźnie zaciążyła nad dalszym rozwojem gatunku: prymat sensacyjności i prostoty przekazu doprowadził do narzucenia reportażowi istotnych ograniczeń. Nie pomogły nawet próby zbliżenia wczesnych form reportażowych do noweli (fr. *nouvelle,* które tłumaczy się także jako ‘wiadomość’, ‘nowina’) i uczynienie z dawnego dziennikarza – „nowiniarza”. Marne pochodzenie reportażu – zwanego czasem pogardliwie „bękartem literatury pięknej i brukowej popołudniówki” – nie dawało mu szans na osiągnięcie literackich szczytów. Reporter – jako dostarczyciel bieżących wiadomości – mógł liczyć co najwyżej na pełnienie funkcji usługowej wobec mistrzów pióra. Wyraźnie dystansował się od uprawiających ten typ pisarstwa pewien młody dziennikarz o sporych ambicjach literackich, który żalił się w *Listach z podróży do Ameryki*: „Bo to widzi pan, czasami reporterowie przynoszą mi mylne fakta…”. Głos Henryka Sienkiewicza nie był odosobniony i przez wiele lat następnego wieku właśnie taki ton pojawiał się w refleksjach na temat reportażu.
Pierwsze sygnały nobilitacji reportażu obserwuje się od czasu wystąpień (także sądowych) słynnego „szalejącego reportera” – Egona Erwina Kischa. Twórca nowoczesnego reportażu literackiego, którego wpływ na losy polskiej szkoły trudno przecenić, umieścił w swej książce *Klasycy dziennikarstwa: arcydzieła sztuki dziennikarskiej* m.in. utwory Woltera, Pascala, Goethego i Dostojewskiego, ale także relację Pliniusza Młodszego o zagładzie Pompejów, przypisując w ten sposób plebejskiemu gatunkowi antyczną genealogię. W Polsce tę samą rolę znakomicie odegrał Melchior Wańkowicz, który przestrzegał arystokratów pióra: „Literaci – miejcie w poważaniu praszczura, z którego lędźwiście się poczęli. Bo reportaż jest tak stary jak mowa ludzka. Począł się już, kiedy pierwszy troglodyta przyniósł wiadomość o pasących się na polanie mamutach”. Zdaje się, że również Wańkowiczowi zawdzięczamy – może mimowolne – zmodyfikowanie definicji reportażu, którą co prawda wywodzi on od fr. *reportage,* utworzonego od łac. *reportare* i oznaczającego ‘donieść’, ‘powiadomić’, lecz przekształca je na: ‘odnosić do świadomości ludzi, którzy tego zdarzenia nie widzieli’. Ta pozornie drobna różnica ma co najmniej dwie istotne konsekwencje: ograniczenie funkcji referencyjnej,

służącej reprezentacji zjawisk i faktów (‘donoszenie’, ‘powiadomienie’), pozwala wyeksponować własne przeżycia reportera oraz umożliwia nawiązanie więzi z czytelnikiem, którego odtąd nie tylko się informuje, lecz także – na którego się wpływa, pobudzając jego wrażliwość przez odnoszenie zdarzeń do jego świadomości. Z czasem doszło w polszczyźnie do rozgraniczenia pojęć „reporter” i „reportażysta”. Ten drugi – w odróżnieniu od dostarczyciela (głównie sensacyjnych) wiadomości – byłby twórcą opisującym zdarzenia rzeczywiste za pomocą technik literackich. A jednak ta rodzima propozycja terminologiczna, choć poręczna, dość opornie przyjmuje się w języku refleksji nad reportażem. Może dlatego, że najwybitniejsi twórcy polskiej szkoły konsekwentnie nazywają siebie jednak reporterami.



Działalność pisarska wielkich indywidualności zainicjowana w dwudziestoleciu międzywojennym oraz próby sprofesjonalizowania refleksji nad nowym gatunkiem pod kątem jego definicji, tradycji literackich i artystycznych możliwości (rozpoczęte publikacją artykułu Aleksandra Wata z 1929 r. *Reportaż jako rodzaj literacki*) otwiera już inny, ambitniejszy model uprawiania gatunku. Reportaż zyskuje odtąd nowe możliwości wyrazu: nie dusi się już w gorsecie nowinkarstwa, rozluźnia związki z podróżopisarstwem oraz innymi pokrewnymi gatunkami (np. listem, pamiętnikiem, diariuszem), podejmuje ważne tematy życia społecznego, reaguje na bieżące wydarzenia polityczne, opisuje „wrzenie świata", przede wszystkim zaś – porzuca anonimowość plotkarza na rzecz wyeksponowanej postaci autora. Od tej pory reportaż, któremu znawcy przedmiotu długo jeszcze nie przyznają prawa do przebywania na literackim Parnasie (uwaga Ignacego Fika z 1934 r.: „Właściwą literaturą reportaż nie jest", i głośny spór między Ryszardem Kapuścińskim a Bohdanem Drozdowskim, który reportaż dwudziestoparoletniego dziennikarza potraktował jak dzieło niczyje i „przerobił" je na dramat), będzie sięgał bez ceremonii do bogatego zasobu środków artystycznych, przybierając postać gawędy, paraboli, mozaiki faktu i fikcji, inkrustując suchą informację elementami narracyjnymi. Reportaż tworzony bez kompleksów wobec literatury, ignorujący przypisaną mu funkcję usługową, zdołał wykształcić wiele nowych odmian. Ze względu na tematykę wyróżniamy m.in. następujące jego typy: historyczny, popularnonaukowy, produkcyjny, podróżniczy, kryminalny, sądowy, interwencyjny, psychologiczny, wojenny; natomiast ze względu na tworzywo: prasowy, książkowy, radiowy, telewizyjny, fotograficzny, filmowy, teatralny.

A jednak reportaż, choć od wielu dziesięcioleci śmiało i z sukcesem podejmuje rozmaite wyzwania literackie, wciąż żyje z nieusuwalnym piętnem sensacyjności i plotkarstwa, co zresztą zgodne jest z antycznym pochodzeniem terminu. Według łacińskiego źródłosłowu *reportare* oznacza bowiem także 'przynieść', 'przywieźć (do domu jako łup)', 'osiągnąć coś', 'zdobyć'. W czasach, w których to *news* jest wartością, takie znaczenie zdumiewająco dobrze przylega do starożytnego pierwowzoru.

Beata Nowacka

BIBLIOGRAFIA Fik, I. (1961), *O reportażu*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Chruszczyński, Warszawa.| Franklin, B., Hamer, M., Hanna, M. et al. (2005), *Key Concepts in Journalism Studies*, London – New Delhi.| Magdoń, A. (1993), *Reporter i jego warsztat*, Kraków.| Maślanka, J. (red.) (1976), *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Wrocław–Warszawa.| Maziarski, J. (1966), *Anatomia reportażu*, Kraków.| Miller, M. (1983), *Reporterów sposób na życie*, Warszawa.| Morawiecki, J. (2010), *Mały człowiek. O współczesnym reportażu w Rosji*, Warszawa.| Niedzielski, C. (1966), *O teoretyczno-literackich tradycjach prozy dokumentarnej*, Toruń.| Rejter, A. (2000), *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*, Katowice.| Sienkiewicz, H. (1989), *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa.| Wańkowicz, M. (1965), *Prosto od krowy*, Warszawa.| Wańkowicz, M. (1984), *Karafka La Fontaine'a*, t. 1–2, Kraków.| Wat, A. (1929), *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie", nr 35.| Wolny-Zmorzyński, K. (2000), *Reportaż*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków.| Ziątek, Z. (2004), *Wrzos, Pruszyński, Wańkowicz. Rola wielkich indywidualności w narodzinach i rozwoju polskiego reportażu*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin.

RIPOSTA

Początków riposty jako gestu wymierzonego przeciwko atakującemu należy szukać w czasach prehistorycznych, gdy człowiek – lub jego nie do końca jeszcze rozumny, ale już butny praszczur – postanowił odpowiedzieć na komunikacyjną zaczepkę. Nie musiała to być – i wszystko wskazuje na to, że nie była – interakcja słowna. Najprawdopodobniej rozegrała się właśnie na poziomie gestów: pomruków, poszturchiwań, popchnięć, słowem – ciosów. Wedle innej jeszcze teorii riposta narodziła się jako skutek uboczny wymiany towarów, czyli jej geneza jest ściśle związana z ekonomią. Dobijający targu kupcy, negocjujący wartość sprzedawanego lub kupowanego towaru, prowadzili ożywione rozmowy, które niejednokrotnie przeradzały się w kłótnie. Zdarzenia takie miały charakter publiczny, co oznacza, że ich stawką był nie tylko zysk, lecz także prestiż związany z siłą osobowości. Trzecia teoria umieszcza początki riposty w kontekście polityczno-militarnym. Przedstawiciele zwaśnionych plemion lub państw, emisariusze i jawni posłańcy, szpiedzy i strażnicy królewskich tajemnic – wszyscy oni musieli dysponować nadzwyczajnymi umiejętnościami retorycznymi, by załagodzić lub rozniecić konflikt. I wreszcie czwarte przypuszczenie wiąże genezę riposty z towarzyskimi grami, którym oddawali się znudzeni życiem dworzanie. Trudno, rzecz jasna, wskazać jeden dwór i jedną grupę dworzan, od których wszystko się zaczęło (o ile właśnie tak się zaczęło). Pewne jest tylko, że pozycja na dworze bardzo często zależała od umiejętności krasomówczych, dla których najważniejszym sprawdzianem była próba odparcia uszczypliwego ataku ze strony innego uczestnika komunikacyjnej gry. Niedługo przed śmiercią Italo Calvino napisał opowiadanie pt. *Nasłuchujący król*. Jego bohater sprawuje rządy w królestwie, którego mieszkańcy w osobliwy sposób pojmują przywiązanie władcy do zajmowanego przezeń stanowiska: król nie może ani na chwilę zejść z tronu, gdyż mogłoby to doprowadzić do przejęcia władzy przez kogoś innego. Właśnie dlatego musi utrzymywać pokaźną armię szpiegów, którzy każdego dnia przynoszą mu informacje na temat rozmów prowadzonych przez jego przeciwników. Król nadstawia ucha, by zdobyć wiedzę, co czyni go też wyjątkowym świadkiem językowych zdarzeń. Zajmowana przez niego pozycja, a przede wszystkim sposób, w jaki odnosi

się on do świata (przez uszy), decyduje o tym, że poddani są zmUSZEni do rozmowy, do prowadzenia słownej gry, a co za tym idzie – do wymiany ciętych odzywek.

W trzech zaprezentowanych teoriach pojawia się ten sam wątek, na który należy zwrócić szczególną uwagę. Riposta jako słowna reakcja na atak retoryczny bardzo często stanowi rodzaj publicznego popisu. Wyprowadza się ją nie tylko po to, by trafić przeciwnika w czuły punkt, lecz także – a może nawet przede wszystkim – po to, by sprawić przyjemność publiczności, pozyskać jej względy, zdobyć uznanie. Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę kontekstu socjologicznego, w którym zrodziła się i rozwijała riposta, ale należy podkreślić jedno: jako środek komunikacyjny, którego celem jest odparcie ataku i zdobycie przewagi nad innymi, cięta odzywka pozostaje na usługach tymotejskiej części naszej duszy. Za jej pomocą próbujemy dorównać innym lub innych przewyższyć,

a cel ten stanowi wartość samą w sobie, zawieszającą (przynajmniej na pewien czas) inne nasze ambicje i zamierzenia. Doskonale ilustruje ten proces anegdota o amerykańskim bokserze Muhammadzie Alim, który – mówiąc delikatnie – nie grzeszył skromnością. Pewnego dnia – był to czas jego największych tryumfów sportowych – mistrz podróżował samolotem z jednego miasta do drugiego (być może wracał do siebie po kolejnej błyskotliwej walce). Gdy niewielkie turbulencje rozkołysały samolot, stewardesa zwróciła się do niego z uprzejmą prośbą o zapięcie pasów bezpieczeństwa, na co Ali odparł, że „superman nie potrzebuje pasów". Odpowiedź była tyleż niespodziewana, co zabójcza: „prawdziwy superman nie potrzebowałby również samolotu". Pobić mistrza w chwili, w której wydaje mu się, że jest niepokonany, sprowadzić go na ziemię, gdy znajduje się na niebotycznych wysokościach, to wydarzenie zasługujące na poczesne miejsce w historii językowych potyczek. Nienasycona megalothymia Alego została ukarana na oczach współpasażerów, którzy nagrodzili rezolutną stewardesę gromkimi brawami.

Jeśli nie wiadomo, gdzie szukać początków jakiegoś językowego czy literackiego zjawiska, zawsze można zwrócić się z prośbą o pomoc do Platona, albowiem filozof ten – jak żaden inny – potrafił tak konstruować swą linię argumentacyjną, by rzeczy niejasno sformułowane mogły w przyszłości stanowić punkt zaczepienia dla kolejnych komentatorów. Spośród licznych jego dialogów w kontekście riposty najważniejszy wydaje się *Parmenides*. Niektórzy uważają, że jest to dzieło stworzone przez innego autora, tak bardzo jest niepodobne do tekstów wcześniejszych. Nawet ci, którzy nie kwestionują autentyczności *Parmenidesa*, zwracają uwagę na jego wyjątkowy charakter, sugerując, że być może Platon napisał ów dialog jako człowiek stary, który dysponuje już mądrością tak głębinową i perspektywą tak wszechogarniającą, że może sobie pozwolić na żart. Na czym ten żart polega? Jak zwykle u Platona ktoś opowiada o zdarzeniu z przeszłości, które stało się słynne w intelektualnych kręgach. To zapośredniczenie – opowieść w opowieści – jest bardzo ważne w kontekście riposty. Otóż zwykle celna odzywka kojarzy nam się ze zdarzeniem momentalnym. Ktoś reaguje na słowa bądź na zachowanie innej osoby. Robi to szybko i spektakularnie ku uciesze zgromadzonych wokół widzów (często przypadkowych). Ale prawdziwy żywot riposty rozpoczyna się później, gdy powraca ona w kolejnych opowieściach. Jest

jak perła, którą przechowuje muszla anegdoty. Należy tę muszlę wyłowić, a następnie wyłuskać z niej ripostę, by w pełnej krasie zajaśniała przed nową publicznością. Właśnie tak zawsze postępuje Platon: nie udaje, że gdzieś jest i kogoś słucha, lecz daje do zrozumienia, że ktoś kiedyś gdzieś był i tam dowiedział się rzeczy, o których nam wszystkim jeszcze się nie śniło.

Zenon z Elei i Parmenides rozmawiają z młodym Sokratesem, który – jak wiadomo – jest jednym z największych mistrzów riposty w dziejach zachodniej myśli. Wychodząc na filozoficzny ring Platońskich dialogów Sokrates zachowuje się jak retoryczna maszyna przeznaczona do językowej demolki. Jego rozmówcy, zapędzeni w kozi róg, nie potrafią się przed jego argumentacją obronić. Prędzej czy później zostają sprowadzeni do roli potakiwaczy. Sprawy nie zawsze przybierają taki obrót (zdarza się, że rozmówcy przepytują Sokratesa, wydobywając zeń wiedzę), ale jednak modelowa sytuacja komunikacyjna z udziałem filozofa to taka, w której zdobywa on niepodważalną przewagę nad rozmówcą. W *Parmenidesie* jest inaczej. Pomijam tu problemy filozoficzne, o których się w tym dziele dyskutuje, koncentruję się wyłącznie na sposobie, w jaki prowadzona jest rozmowa. Sokrates na różne sposoby próbuje przejąć kontrolę nad dyskusją, ustawić sobie przeciwników w narożniku, żeby ich otłuc argumentami, ale jest bez formy, a nadto brak mu doświadczenia. W pewnym momencie Zenon w taki sposób odpiera jego uwagę: „Ty, Sokratesie, nie całkowicie dostrzegasz prawdziwy charakter mojej rozprawy, chociaż tak jak psy lakońskie, dobrze biegniesz za śladem i węszysz, o co chodzi w moich słowach. Ale przede wszystkim nie dostrzegasz tego, że moja rozprawa nie ma całkiem poważnej miny […]”. *Eiron* (ironista), który zazwyczaj spuszczał cięgi swojemu interlokutorowi (w antycznej komedii był nim *alazon*, głupek), zostaje pokonany własnym orężem. Role zostają odwrócone. I to odwrócenie, które – jak słusznie przekonywał Paul de Man – powinniśmy wiązać z naturą każdej operacji tropologicznej, jest istotą riposty.

Samo słowo nie ma jednak korzeni greckich, lecz łacińskie. Wywodzi się od czasownika *respondere*, który oznaczał „odpowiadać” i początkowo nie był używany w kontekście ostrej i szybkiej wymiany słownej. Dopiero z czasem riposta zaczęła być kojarzona z ciętą odzywką, co doprowadziło do bardzo ciekawego leksykalnego przeniesienia. Otóż w szermierce

ripostą nazywa się cięcie wyprowadzone tuż po sparowaniu ciosu przeciwnika. W muzyce zaś jest to głos imitujący inny głos w kanonie lub w kompozycjach fugowanych. To o tyle ciekawe, że wskazuje na pewien istotny aspekt riposty słownej: otóż niezależnie od tego, jak pomysłowa jest nasza odzywka, jak oryginalnie i naturalnie brzmi, jej źródłem jest zawsze imitacja: postawy, gestu, konstrukcji językowej. Żeby skutecznie ripostować, trzeba się najpierw nasłuchać i naoglądać. Do zadawania celnych ciosów konieczne jest wcześniejsze doświadczenie widza/czytelnika. Bez tego skazani jesteśmy na milczenie, bo to ono właśnie stanowi dokładny antonim riposty.

Grzegorz Jankowicz

BIBLIOGRAFIA Calvino, I. (1994), *Nasłuchujący król,* w: *W słońcu jaguara,* przeł. Flieger, Poznań.| De Man, P. (2000), *Ideologia estetyczna,* przeł. A. Przybysławski, Gdańsk.| Platon (2000), *Parmenides, Teajtet,* przeł. W. Witwicki, Kęty.

RYTM

We wstępie do harwardzkiego wydania książki Philippe'a Lacoue-Labarthe'a *Typography* Jacques Derrida przywołuje słynną frazę niemieckiego muzyka i kompozytora Hansa Guido von Bülowa, która brzmi tak: „Na początku był rytm". Nie jest to jedynie efektowny chwyt retoryczny czy jakiś aforyzm uporczywie powtarzany przez tradycję, ale wypowiedź o zasadniczym znaczeniu dla współczesnych teorii rytmu. Pojęcie rytmu, na pozór oczywiste i jednoznaczne, tradycyjnie łączy się z zespołem cech formalnych wiersza, w wielu teoriach jednak zagadnienie podmiotowości jest ściśle wiązane z rytmem i twierdzi się, że podmiot najsilniej zaznacza się w tekście właśnie przez rytm.
Etymologię pojęcia „rytm" przedstawił przed laty Émile Benveniste. Pojęcie „rytm" trafiło do słownika Zachodu z greki, za pośrednictwem łaciny. Greckie słowo ῥυθμός (*rythmós*) było jednym ze słów kluczy jońskich filozofów przyrody. *Rythmós* to rzeczownik utworzony od czasownika ῥέω (*réō*), który oznaczał 'płynę'. Analiza etymologiczna dokonana przez Benveniste'a wykazuje, że *rythmós* od momentu pojawienia się aż do okresu attyckiego nigdy nie oznaczało „rytmu", nie było też słowem określającym regularny ruch wód; oznaczało natomiast formę dystynktywną, figurę proporcjonalną, układ. Pojęcie „rytm" sprecyzował Platon, który jeszcze stosował *rythmós* w sensie wspomnianej formy, układu, proporcji. Innowacja polegała tu na odniesieniu tego pojęcia do formy ruchu, którą ludzkie ciało dopełnia w tańcu, i do układu figur, przez które ten ruch się przekształca. Filozof powiązał *rythmós* z *metron* i podporządkował to pojęcie pochodzącym z muzyki prawom liczb. Forma określona została przez miarę i sprowadzona do kolejności. To właśnie Platon ustalił ostatecznie takie pojęcie rytmu (związanego z powtarzalnością), jakim do dziś posługujemy się najczęściej. Pierwszym filozofem, który podjął zagadnienie różnic pomiędzy rytmem i metrum, co prawda tylko w muzyce, był uczeń Arystotelesa, Aristoksenus, który stworzył poświęcone rytmice i metryce dzieło – zachowała się tylko jego część zatytułowana *Elementa rhythmica*.

Repetition

The simplest case is the exact **repetition** of a straight line at equal intervals—the primitive ryhthm (Fig. **59**),
or in uniformly increasing intervals (Fig. **60**),
or in unequal intervals (Fig. **61**).

Fig. **59**

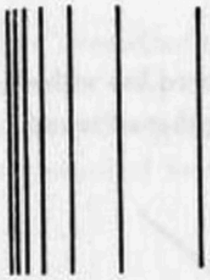


Fig. **60**

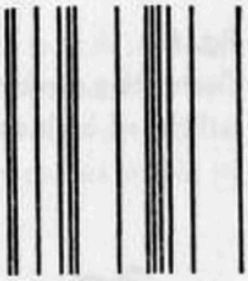
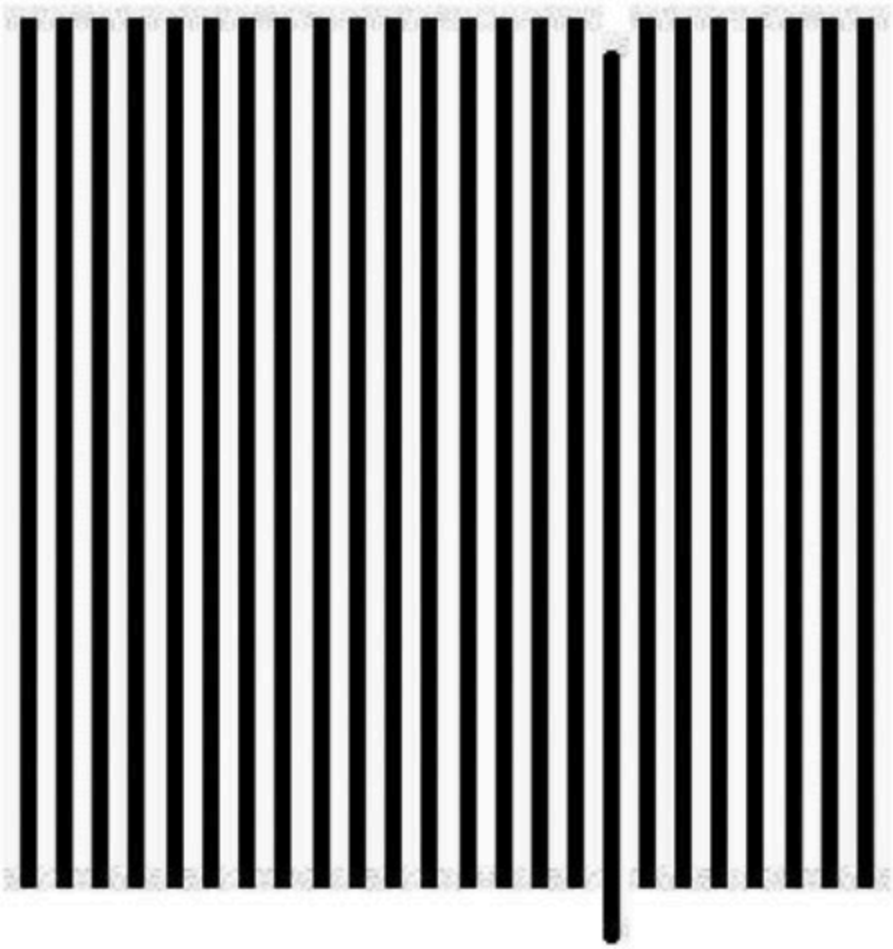


Fig. **61**



Analiza Benveniste'a wskazywała na złożoność etymologii słowa „rytm", której konsekwencją było powstanie swoistego mitu „rytmu", porównywanego do regularnego ruchu wód morskich. Czasownik *rein,* od którego utworzone zostało słowo *rytmos,* znaczy 'płynąć', a przecież morze nie płynie. *Rein* nigdy nie określało morza i nigdy też *rytmos* nie stosowano do określania ruchu wód. W następstwie błędnej etymologii „rytmu" wszelkie próby definiowania tego pojęcia oparte są zawsze na podkreślaniu regularności i powtarzalności. Na podstawie analiz Benveniste'a, a zwłaszcza kwestii różnic pomiędzy metrum i rytmem (*meter and rhythm opposed*), wnikliwej analizy na gruncie muzyki dokonał Christopher F. Hasty, wychodząc od następującego stwierdzenia: „Jeśli ograniczamy rytm muzyczny do metrum, do wzorca i proporcji, to

wyczuwamy, że coś istotnego zostało przeoczone i pominięte". Tą samą drogą podąża Derek Attridge w swoim podręcznikowym opracowaniu *Poetic Rhythm. An Introduction*, łącząc pojęcie rytmu bezpośrednio z ciałem jako tym, co go wytwarza i co stanowi fizyczne medium.
Nie da się zredukować rytmu do wzorca czy proporcji, bo zawsze coś istotnego umyka w takim uproszczeniu. Jeśli w tekście pojawia się metrum, to oczywiście istnieje powtarzalność i regularność, ale oprócz nich są też rozmaite modulacje i odchylenia. To właśnie one stanowią najbardziej interesujący obiekt analiz układów rytmicznych.
Odrębność rytmu i metrum jest szczególnie istotna w teoriach proponowanych znacznie wcześniej przez Henri Meschonnica czy Julię Kristevą. Metrum często utożsamiano z rytmem, nakładano na siebie, kierując się zasadą regularności, ekwiwalencji, symetrii. W tradycyjnym ujęciu metrum jest sygnałem poetyckości, środkiem „dezautomatyzacji" języka (jak u rosyjskich formalistów czy w pracach szkoły praskiej). Jeśli rytm traktuje się jako podkategorię poziomu fonologicznego, to podporządkowuje się go metrum. Meschonnic twierdzi, że rytm sam w sobie nie jest metryczny. Zależnie od historii i sytuacji pisania może być metryczny lub niemetryczny. Może się więc przypadkowo zbiegać z regularnością, co jest uwarunkowaniem kulturowym, tradycjonalnym. Rytm wykracza poza metrum, które daje się całkowicie przewidywać i spełnia nasze oczekiwania. Rytm odwrotnie – jest nieprzewidywalny. Metrum jest nieciągłe, policzalne, rytm zaś – ciągły i niepoliczalny.
Zdaniem Meschonnica rytm nie wymaga jednoczesnego istnienia metrum, ale jeśli pojawia się ono w tekście, to stanowi wówczas część zbioru cech rytmicznych, coś w rodzaju „akompaniamentu". Gdy w wierszu występuje metrum, ulega ono opisowi, podobnie jak pozostałe cechy rytmiczne utworu. Rytm w ujęciu Meschonnica nie jest opisywany w kategoriach formalnych, lecz traktowany jako „organizacja sensu" w tekście literackim. Jego analiza dokonuje się w dwóch planach: syntagmatycznym (analiza „kontrastów sekwencji rytmicznych") i paradygmatycznym (tożsamość sekwencji rytmicznych, serii – łańcuchów prozodycznych, figur prozodycznych – odbicia, echa spółgłoskowe; rekurencje – nawroty, które układają się w tekście transwersalnie, poprzecznie). Według niektórych teorii poezji dźwięki mogą mieć charakter umotywowany, mogą kształtować sens. Meschonnic uważa, że głoski tworzą w utworach

literackich rodzaj sieci powiązanych na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest transwersalny, translinearny i nie odbywa się w porządku następstwa (projekt lektury anagramatycznej tekstów postulowany przez de Saussure'a – w jego ujęciu język poetycki stwarza możliwość wtórnego, dodanego do oryginału słowa, znaczenia; wychodząca od de Saussure'a paragramatyczna koncepcja lektury tekstów, związana z psychoanalizą – Kristeva – w której rytm jest presymboliczny i uprzedni wobec sensu; a także „serie" i „figury prozodyczne" Meschonnica).
Według asocjacyjnej koncepcji lektury nie można przypisywać wartości samemu sensowi, ponieważ wartość wiąże się z funkcjonowaniem dyskursu w całości jego zbioru. Dopiero takie założenie lektury, opartej na transwersalnym i dynamicznym procesie asocjacji, pozwala uznać foniczną organizację tekstu za element współtworzący rytm.
Cała sfera brzmieniowa jest niezwykle ważna dla rytmicznego i znaczącego funkcjonowania utworu. Wbrew stanowisku konwencjonalnemu, które całkowicie odrzuca motywowany charakter znaku, wpisując wszelkie zjawiska fonematyczne w zakres pragmatyki, logiki dyskursu, lingwistyki, plan języka należałoby zastąpić planem dyskursu i skoncentrować się na jego funkcjonowaniu. W takim ujęciu tekst przestaje być strukturą statyczną, staje się procesem dynamicznym i ulega nieustannej transformacji. Układy fonetyczne połączone z innymi poziomami wypowiedzi tworzą system tekstu.
Analiza winna zatem przebiegać tropem zjawisk kontrastu i następstwa oraz zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych. Znaczącość kształtowana jest np. przez serie najczęściej pojawiających się głosek, które dają „efekt różnicujący" lub odbicia (echa) konsonantyczne (Masson). W kolejnych powtórzeniach jedno słowo przywoływane jest przez inne. W takiej analizie bierze się pod uwagę częstotliwość występowania, kolejność, pozycję głosek, aby określić ten sposób znaczenia w wypowiedzi, który wiąże się z pamięcią, oralnością, zespołem zdolności percepcyjnych, uczuciowych i poznawczych podmiotu.
Rytm przedstawiony w takim ujęciu pozwala odejść od metaforycznych ujęć opisowych wiersza: melodyjności, śpiewności etc. Są one zresztą bardzo bliskie definicjom rytmu, jakie pojawiały się w XIX w. i z początkiem XX, w których rytm najczęściej był utożsamiany z metrum.

W takim ujęciu rytm wiąże się również bezpośrednio z wytwarzającym go ciałem. W tekstach pisanych rytm jest śladem odciśniętego w nich ciała.

Adam Dziadek

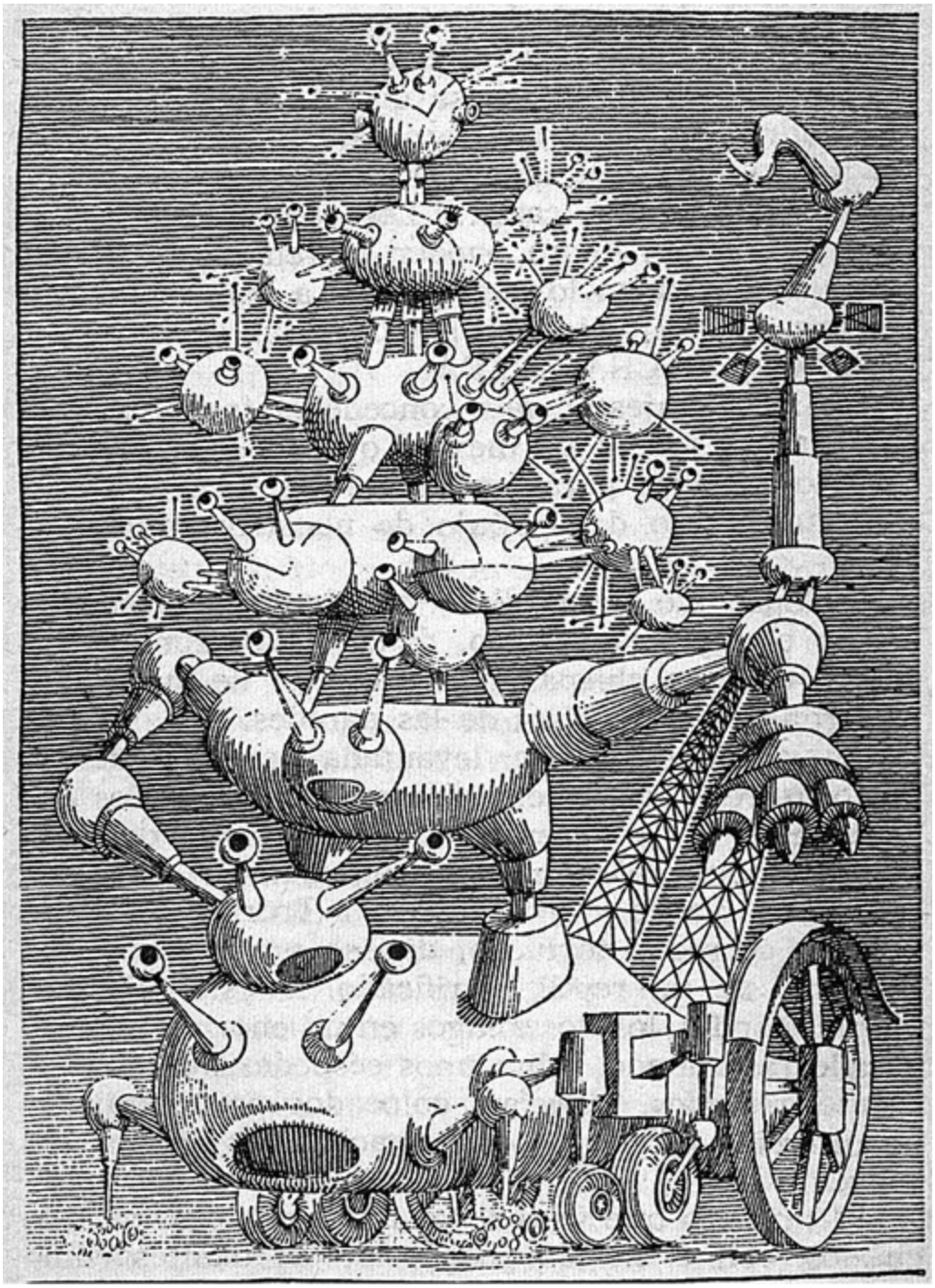
BIBLIOGRAFIA Attridge, D. (1995), *Poetic Rhythm. An Introduction*, Cambridge.| Aviram, A. F. (1994), *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*, Ann Arbor.| Benveniste, É. (1966), *La notion de rythme dans son expression linguistique*, w: É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris.| Brogan, T. V. F. (1993), *Rhythm*, w: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan, Princeton.| Dziadek, A. (1999), *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice.| Dziadek, Z. (2014), *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa.| Hasty, Ch. F. (1997), *Meter as Rhythm*, New York.| Kristeva, J. (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris.| Masson, D. I. (1961), *Sound-Repetition Terms*, w: *Poetics. Poetyka*, red. K. Wyka, t. 1, Warszawa.| Meschonnic, H. (1982), *Critique du rythme Anthropologie historique du langage*, Lagrasse.| Meschonnic, H. (1989), *La Rime et la vie*, Lagrasse.| Meschonnic, H. (1995), *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse.| Sauvanet, P. (1999), *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris.| Sauvanet, P. (2000), *Le rythme et la raison. Rythmologiques*, Paris.

S

SCIENCE FICTION

Dosłownie: proza o tematyce naukowej – termin wprowadzony przez amerykańskiego wydawcę Hugona Gernsbacka w 1926 r., w pierwszym numerze czasopisma „Amazing Stories". Gwoli ścisłości – pierwotnie Gernsback używał określenia „scientifiction" i dopiero kilka lat później zamienił go na SF.

Twórca terminu definiował go jako „rodzaj opowiadania w stylu Jules'a Verne'a, H. G. Wellsa, Edgara Allana Poe – czarujący romans zmieszany z prawdą naukową i proroczą wizją". Nowa formuła literacka miała być zatem połączeniem zajmującej i urzekającej czytelnika fabuły z popularyzacją wiedzy oraz futurologiczną spekulacją, harmonijnie kojarząc ze sobą różne władze (oraz dyskursy poznawcze), które w ramach kultury nowoczesnej, co najmniej od czasów romantyzmu, pozostawały ze sobą w konflikcie.



146

Formułę Gernsbacka można uznać za trafioną, jeśli tylko nie będziemy żądać od pisarzy SF opowieści służących popularyzowaniu rzeczywistej wiedzy naukowej, lecz zgodzimy się z tym, że autorytet nauki jest tu

wyzyskiwany dla uprawdopodobnienia fantastycznych motywów i wątków, niekiedy za sprawą samej tylko stylizacji, nasycenia opowieści terminami i neologizmami, które czytelnikom będą się kojarzyły z terminologią naukową i techniczną.

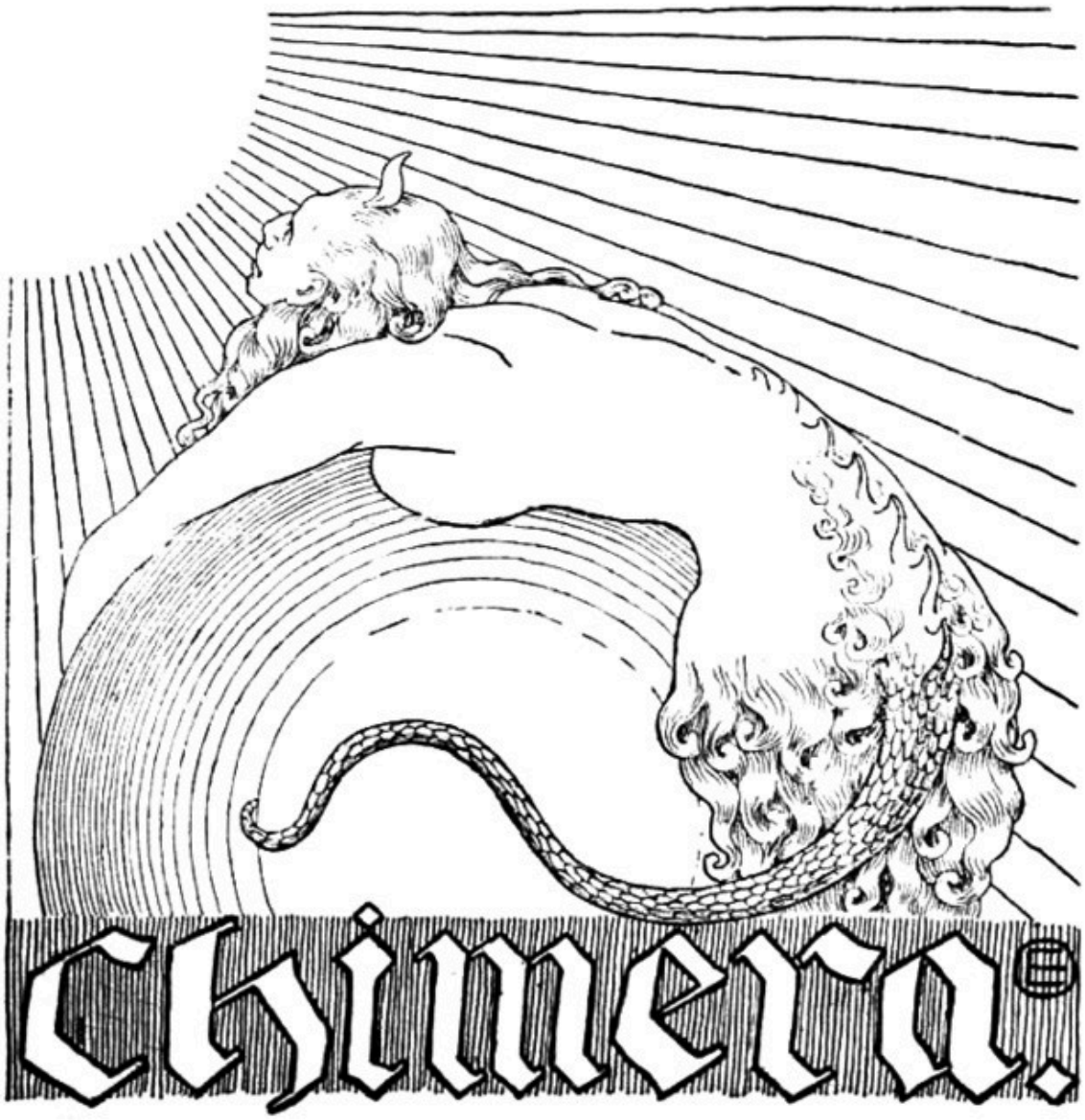
Krzysztof Uniłowski

BIBLIOGRAFIA Jasiński, R. P. (1986), *Science Fiction. Szkic z dziejów literatury popularnej w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii*, Wrocław.| Klementowski, R. (2003), *Problem definicji*, w: idem, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70. i 80.*, Toruń.| Uniłowski, K. (2016), *Fantastyka i realizm*, w: idem, *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*, Katowice.

SECESJA

Łacińskie *secessio* kusi semantyczną migotliwością. Wśród sensów terminu kryją się bowiem takie znaczenia, jak ‘odejście’, ‘odseparowanie’, ‘ustąpienie’ i ‘oddalenie’, a w znaczeniach pokrewnych wyrazów – ‘zachwyt’ (*secessus mentis*) oraz ‘ustronne miejsce’, ‘zacisze’ (*secessus*). Rzeczownik rodzaju żeńskiego, pochodzi od łacińskiego czasownika *secedere*, gdzie występuje cząstka *se* oznaczająca ‘rozdzielenie’, ‘podział czegoś’. W rzymskim prawodawstwie wyrażenie *secessio plebis* stosowano w odniesieniu do protestów ludności plebejskiej przeciwko rządom patrycjuszy (494, 449 i 289 p.n.e.), które przybierały formę zbiorowego odejścia na Świętą Górę. Później, na zasadzie luźnej analogii, zastosowano go w odniesieniu do amerykańskiej wojny domowej (1861–1865) i do dzisiaj istnieje w politologii jako synonim radykalnego podziału organizmu politycznego.

Dla artystów z przełomu wieków secesyjne zerwanie nie miało znaczenia politycznego, lecz estetyczne. W latach 90. XIX w. plastycy z Berlina, Monachium i Wiednia zaczęli występować z istniejących stowarzyszeń artystycznych, zakładać nowe i formułować programy kontestujące istniejącą tradycję. Secesja to gigantyczna polemika z estetyką minionych dekad. Dlatego jej liczni przeciwnicy nazywali ją stylem „tasiemcowym” i „kluskowatym” oraz wiązali z powszechnie potępianą utopią socjalistyczną. „Zgroza przejmuje, gdy się pomyśli [...] jaką rasę ludzi z biegiem czasu wydadzą matki polskie wpatrzone na każdym kroku w potworne formy idących w tym duchu arcydzieł” (Benedyktowicz). W pierwszym numerze „Ver Sacrum” („Świętej Wiosny”) Hermann Bahr dopatrywał się istoty secesji w przekreśleniu związku sztuki z ekonomią. Odstępcy z końca wieku byli opętani żądzą nowości. Wszystkie synonimiczne określenia kierunku (fr. *Art Nouveau*, niem. *Jugendstil*) akcentowały zresztą jego nowatorski, współczesny charakter. Artystyczni radykałowie postrzegali panujące w architekturze historycyzm i eklektyzm jako graciarnię pełną zużytych rekwizytów. Według słów Ottona Wagnera wszystko, poza współczesnością, było „archeologią”. Z kolei napis na budynku wiedeńskiej Secesji głosił: „Każdej epoce jej sztuka, sztuce wolność”.



Nowocześni artyści próbowali za wszelką cenę oddzielić się od wcześniejszej sztuki, szukając nowych metod patrzenia, technik reprezentacji i podniet twórczych, co skutkowało prymatem linii i konturu (Francja i Niemcy) albo geometrycznej figury (Wiener Sezession) nad impresjonistyczną plamą, wielokrotnie powiększonego detalu mikroskopowego nad mimetycznym pejzażem oraz szukaniem inspiracji

w obszarze egzotyki. Aubrey Beardsley znajdował ją w japońskim drzeworycie, Jan Toorop zaś – w jawajskim teatrze cieni. W dążeniu do syntezy sztuk, jako ilustratorzy nowej literatury i graficy efemerycznych czasopism, odrzucali oni miałki realizm na rzecz dekadenckiej sztuczności lub symbolistycznego nastroju (Aubrey Beardsley, Edward Okuń, Efraim Mosze Lilien i in.). Odchodzili też od anachronicznego podziału na użytkowe rzemiosło i sztuki piękne, wychodząc z założenia, że i tam, i tu dominuje funkcja dekoratywna. Nowością był także ich estetyczny maksymalizm. Henry van de Velde projektował dla żony stroje o kształtach i deseniach zestrojonych z liniami mebli w ich mieszkaniu, a Zenon Przesmycki Miriam pragnął piękna dla tak prozaicznych przedmiotów, jak stołek i szklanka.

Secessio znaczy też 'oddalenie', a rodzaj gramatyczny słowa, przeciwstawiony męskiemu *secessus*, przywołuje wyobrażenie kobiecości, istniejącej, jak chciał Jacques Derrida, wyłącznie w dystansie i poprzez dystans. Takie właśnie zagadkowe, odległe, a nawet demoniczne bywały secesyjne *femmes fatales* z obrazów Gustawa Klimta czy plakatów Alfonsa Muchy do spektakli z udziałem Sary Bernhardt, gdzie przedstawienia francuskiej tragiczki oscylowały od posągowej, przystrojonej wieńcem Gismondy do złowrogiej Medei z zakrwawionym nożem w ręce. Zdystansowane pozostawały także *pin-up girls* z secesyjnych plakatów, które rozmarzonym, nieobecnym spojrzeniem przekonywały o walorach absyntu, oliwy lub… roweru. Zawsze jednak długie, rozpuszczone włosy kobiet secesji świadczyły o ich wyzwoleniu spod władzy mieszczańskiej, opresyjnej normy.

Słownik polsko-łaciński księdza Floriana Bobrowskiego z 1910 r. wśród użyć czasownika *secedere* odnotowywał konstrukcję *secedere ad hortos*, czyli 'odejść/pójść do ogrodów'. Jak głosił napis nad drzwiami pracowni Émile'a Gallé: „Korzenie nasze są w głębi lasów – nad brzegami strumieni, we mchach". Francuski mistrz szkła nie tylko zbierał rośliny w Wogezach i posiadał własny ogród botaniczny, lecz także często pisał o hodowli kwiatów. Pozostawiając w oddali huk maszyn i zgiełk wielkomiejskiej ulicy, artystyczni radykałowie spieszyli do ogrodów i na łąki, gdzie pilnie przyglądali się wybranym roślinom i owadom, aby wyabstrahowawszy z nich podłużny, dynamiczny kształt, kreślić linie i stylizować fantastyczne arabeski: „Jest to cały świat, lśniący się, tęczowy, dziwny – chcę się wżyć

w niego" – pisał Stanisław Wyspiański. W secesyjnym ogrodzie, kwietnym kosmosie, nic nie było takie, jakie z pozoru mogło się wydawać. Stanowił on przestrzeń wypełnioną sensami symbolicznymi, hermetycznymi. Nad nagim dzieckiem unosiła się gigantyczna złota ważka (*Dziwny ogród* Józefa Mehoffera), po trawie kroczył Pan, centaury i chimery, powietrze przeszywał krzyk pawi, a kwiaty okazywały się kategorią metafizyczną (miniatura dramatyczna Wyspiańskiego *Śmierć Ofelii*). Ówczesnych ludzi sztuki nie pociągała przyroda zamierająca, jesień i przekwitanie. Wręcz przeciwnie, artyści secesji sławili przepych wiosny, pełnię rozkwitu, bujność wegetacji, nabrzmiewające pąki, prężność i rozrost życia, brzemienność i macierzyństwo. Podstawowa secesyjna forma wyrazu, asymetrycznie falująca lub zgeometryzowana linia, była postrzegana jako realna siła (Henry van de Velde), możliwość unaocznienia gestu, ruchu, ekspresji i dyspozycji (Félix Bracquemond), zwycięstwo konkretu nad relatywizmem impresjonizmu lub protest przeciwko petryfikacyjnej mocy przebrzmiałej, nieaktualnej estetyki. Linia falista stanowiła także wyraz *élan vital*, kryjącej się w przyrodzie i człowieku jako jej cząstce. Manifestem ówczesnej rewolucji obyczajowej stała się sztuka Franka Wedekinda *Przebudzenie się wiosny*, a wśród twórców rosyjskiego pisma „Mir Isskustwa" znalazł się Siergiej Diagilew – późniejszy twórca Baletów Rosyjskich, genialny inscenizator *Święta wiosny* Igora Strawińskiego.

148

Dzięki secesji fantastyczny ogród wkroczył w przestrzeń miasta i przemysłu. Butle i kielichy Louisa Comforta Tiffany'ego przybierały formę kwiatów, oprawy żarówek Viktora Horty stawały się irysami lub

orchideami, wazony Gallégo – melonami czy pomidorami, a wyroby jubilerskie René Lalique'a – wielobarwnymi motylami i ważkami. Van de Velde, sławiący artyzm nowoczesnych inżynierów, snuł marzenia o mieście-ogrodzie „pełnym rosnących swobodnie roślin-domów", gdzie człowiek, jak później w poezji Bolesława Leśmiana, pozostawałby uwięziony w zieleni. Częściową, mimowolną realizacją tej idei stały się pawilony i wloty stacji paryskiego metra, zaprojektowane przez Hektora Guimarda, które przypominają liany tropików lub zwierzęce łapy. Z kolei w budowlach Antoniego Gaudiego wyraźna jest tendencja do odpodobnienia elementów roślinno-zwierzęcych i wytworzenia w ten sposób efektu niesamowitości rodem z marzenia albo z koszmaru. Na przykład układ Casa Milá ewokuje zarówno kształty gigantycznej muszli, wzburzonego morza, jak i posępnego lunarnego krajobrazu.

Sensem secesyjnego ujmowania zjawisk bowiem, na przekór zaborczemu realizmowi, nie był skrupulatny, nudny mimetyzm, ale poruszenie wyobraźni. Właśnie jej podporządkowana była dbałość przedstawicieli kierunku o piękno każdego przedmiotu niezależnie od jego przeznaczenia. Chodziło o tworzenie życia-kaprysu, życia-marzenia poprzez niszczenie utartych nawyków percepcji i uniezwyklanie rzeczywistości, którą fetyszyzował wiek elektryczności i pary. W tym miejscu spotykały się drogi buntowników przełomu wieków: wszechstronnego artysty secesji i wyrafinowanego dandysa. Nieprzypadkowo wśród twórców osobliwego, odrealnionego mieszkania Roberta de Montesquiou znalazł się Gallé, a lubujący się w seksualnych dwuznacznościach Beardsley ilustrował utwory Księcia Paradoksu. Secesyjna flora składała się jednak z roślin o krótkim okresie wegetacji – już w pierwszym pięcioleciu XX w. bunt pięknoduchów spod znaku Art Nouveau był przeszłością, a ostatnie kwiaty Jugendstilu zwiędły „w oparach gazu musztardowego, w huku artylerii, pośród stosu trupów zalegających okopy" nad Marną i pod Verdun (Tomkowski).

Wacław Forajter

BIBLIOGRAFIA Benedyktowicz, L. (1905), *Rodowód secesji w malarstwie i rzeźbie – jej kwiaty i owoce na naszej grzędzie*, Kraków.| Benjamin, W. (2005), *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków.| Derrida, J. (1997), *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł.

B. Banasiak, Gdańsk.| Eksteins, M. (1996), *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa.| Grabska, E. (oprac.) (1971), *Moderniści o sztuce*, Warszawa.| Kuryluk, E. (1999), *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa.| Madsen, S. T. (1977), *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa.| Okulicz-Kozaryn, R. (1955), *Mała historia dandyzmu*, Poznań.| Porębski, M. (1995), *Tak zwana Młoda Polska*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków.| Tomkowski, J. (2008), *Secesja*, Warszawa.| Wallis, M. (1984), *Secesja*, Warszawa.| Wyspiański, S. (1980), *Listy do Lucjana Rydla*, w: T. Ślawski, *Stanisława Wyspiańskiego kontakty z Bieczem*, Rzeszów.

SKANDAL

Słowo „skandal" zapewne pojawiło się, a na pewno upowszechniło w polszczyźnie dopiero w XIX w. Stało się to najprawdopodobniej za pośrednictwem języka francuskiego. Swoją karierę „skandal" zawdzięcza rozwojowi kultury masowej – i do dziś pozostał jednym z jej największych ulubieńców. Opublikowany na początku XIX w. słownik Samuela Bogumiła Lindego jeszcze go nie zauważył, za to wszystkie następne, począwszy od młodszego o pół wieku słownika Maurycego Orgelbranda, zaczęły wyjaśniać „skandal" jako „zgorszenia, powód do grzechu, do upadku, postępek prowadzący do grzechu" lub „postępek, który jest grzechem". Słownik warszawski, chociaż nie odnotował tego wprost, dostrzegł sensacyjno-hałaśliwy charakter zjawiska nazywanego skandalem, który dzisiaj w potocznym rozumieniu wydaje się dominować nad tradycyjnym i anachronicznym „zgorszeniem". Szczególny sposób przyswojenia słowa „skandal" przez polszczyznę, a zwłaszcza związki frazeologiczne, w których występuje, wskazują na oryginalny status pojęcia. W przeciwieństwie do wszystkich innych języków, w polszczyźnie utrwaliła się formuła, według której „skandalu" się nie „robi", lecz najczęściej „wywołuje". Co prawda w wydanym na początku XX wieku słowniku warszawskim można znaleźć wyrażenia „narobić skandalu, wyprawiać, wyrabiać skandale", ale jako przykład wcześniejszy redaktorzy przywołali ilustrację z powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego: „Chciał z nią nawiązać stosunki nie wywołując skandali". Dzisiaj trudno wyrokować, czy przywołanie przykładów, w których skandal był „robiony" lub „wyrabiany", wynikało z powszechności użycia, czy też było efektem rozchwianego uzusu świeżej pożyczki z francuskiego. Kariera frazeologizmu korzystającego z „wywoływania" jest bowiem zasadnicza. Czasowniki „robić" i „wyrabiać", w przeciwieństwie do „wywoływać", przypisują autorstwo określonej osobie, a co za tym idzie – również odpowiedzialność za konkretne działanie.

Pokrewieństwo „wywoływania" z „wołaniem" sugeruje hałaśliwość, głośność, a przynajmniej słyszalność tak zaistniałego zdarzenia. Dwudziestowieczny słownik opracowany pod kierownictwem Witolda Doroszewskiego definiuje to w następujący sposób: „wołaniem wezwać kogo, co", jednakże wcześniejsze słowniki były bardziej dosadne. Słownik

wileński wyjaśniał: „głosem mocnym powiadać, ogłaszać, rozgłaszać". Tak rozumiane „wołanie" znaczy tyle, co nagłośnienie, zwrócenie uwagi, upublicznienie osoby lub faktu, a nawet swoistą publikację. Ten akustyczny wymiar zjawiska podkreśla także inny, równie często spotykany w towarzystwie „skandalu" czasownik „wybuchać".
„Wywoływanie" zakłada również wcześniejszą obecność kogoś lub czegoś. Czynność taka, która nie jest ani „robieniem", ani „tworzeniem", wydaje się bliższa „abstrahowaniu", „wyłączeniu", „wykluczeniu", skłonieniu, a nawet zmuszeniu kogoś lub czegoś do wyjścia albo ujawnienia. Słowniki wileński i warszawski przywoływały jeszcze jedno zapomniane dziś znaczenie „wywołania" jako sankcji prawnej polegającej na „wyświeceniu", „banicji", „potępieniu", skazaniu na wygnanie i pozbawienie praw. W polskim sądownictwie funkcjonowała jeszcze jedna sankcja, również zwana „wywołaniem". Stosowano ją zazwyczaj w postępowaniu spadkowym, a polegała na opublikowaniu wezwania adresowanego do osoby zaginionej i zobowiązywała ją do ujawnienia się. Brak reakcji „wywołanego" w określonym czasie umożliwiał uznanie go za nieżyjącego lub nieistniejącego.

149

A przecież można jeszcze „wywoływać zdjęcia”, jak wyjaśnia słownik Doroszewskiego: „oddziaływać na kliszę lub błonę fotograficzną środkami chemicznymi w celu ujawnienia obrazu fotograficznego, utajonego”.

Warto podkreślić zasadniczą różnicę pomiędzy tym, kto robi zdjęcie, a tym, kto je wywołuje. Wyrażenie „robić zdjęcie" polszczyzna zarezerwowała dla czynności polegającej na naciśnięciu spustu uwalniającego migawkę aparatu fotograficznego, by w czułym na światło materiale zamknąć (zakląć) mikrosekundę rzeczywistości. Tym samym precyzuje i ogranicza rolę autora do fotografującego, odmawiając jej zarazem wywołującemu, a więc osobie, której zadaniem jest „ujawnić" to, co już istnieje, tyle że „utajone". Ten, kto „oddziałuje na kliszę środkami chemicznymi", nie tyle czyni, ile odczynia „obraz utajony". Skojarzenie z czarami dotyczy zarówno przypominającej pracownię alchemika ciemni fotograficznej, jak i prawniczej sankcji – chociaż z uruchomionej procedury nie wynika czyjeś istnienie, jednak na jej podstawie decyduje się o czyimś istnieniu. „Wywołanie" jest „przyzywaniem głosem", a jednocześnie może sugerować wzięcie w cudzysłów czegoś, co przychodzi nie do końca wiadomo skąd: z zaświatów jak duch lub z lasu jak wilk i licho. Aby to zrozumieć, wrócić trzeba do najgłębszych korzeni etymologii skandalu.

René Girard etymologii „skandalu" poszukuje w grece: „*Skandalon* wywodzi się ze słowa *skadzein*, co znaczy «kuleć», określa przeszkodę, która odpycha, aby przyciągnąć, przyciąga, aby odepchnąć". Swoiście paradoksalny rytuał potwierdzać miał wcześniejsze ustalenia. Tyle że wynika ze zbyt daleko idącego uproszczenia.

„Skandal" rzeczywiście pochodzi ze starożytnej greki. Oprócz *skadzein* czy *skadzo* słowniki wskazują jeszcze na etymologiczny związek ze słowem *skolon*, które oznacza zawadę lub przeszkodę. I to ono wydaje się najbliższe greckiemu protoplaście skandalu, albowiem słowa σκάνδαλον (*skándalon*) używano przede wszystkim na oznaczenie „pułapki" lub „zasadzki". W tej postaci występował jeszcze w Septuagincie, w rozdziale V Księgi Judyty czy w Psalmie 69. Nieco wcześniej pochodzącego od *skándalon* słowa *skándalethron* używał przenośnie Arystofanes, nazywając tak w *Acharnejczykach* „pułapki słowne".

W sensie nieco bliższym dzisiejszemu, tzn. jako nazwę dla zgorszenia, oburzenia lub grzechu, upowszechnił je dopiero Nowy Testament. Klasyczna greka nie dysponowała słowem, które bardziej bezpośrednio nazywałoby „grzech" lub „zgorszenie". *Wielki słownik grecko-polski „Nowego*

Testamentu” następująco wyjaśnia etymologię czasownika σκανδαλίζω (*skandalídzo*): „prowadzę do grzechu, sieję zgorszenie”.
Kiedy w IV w. św. Hieronim przełożył Nowy Testament, okazało się, że w łacinie, podobnie jak w grece, nie znalazł odpowiednika dla osobliwego pojęcia i konsekwentnie pozostawił w tłumaczonym przez siebie tekście grecki *skándalon*, dokonując jedynie jego łacińskiej transkrypcji do postaci *scandalum*. Zmiany dokonał dopiero blisko dwanaście wieków później Erazm z Rotterdamu, znajdując w martwej już łacinie synonimy w wyrazach *offendo* i *obstaculo*. Zapewne tysiąc dwieście lat naruszyło pierwotne znaczenie słowa, jednakże z dużym prawdopodobieństwem można twierdzić, że użyta w Vulgacie łacińska forma *scandalum* dzięki temu przekładowi przeniknęła do języków europejskich i zadomowiła się w nich na sposób, który wymusił na Erazmie konieczność oczyszczenia w kolejnym przekładzie nowotestamentowych tekstów.
Kto wie, jak istnieje duch i licho, zapewne to samo mógłby powiedzieć o skandalu. Etymologiczna pułapka wydaje się cały czas określać jego istotę. Skandalu nie „robi się”, lecz „wywołuje”, ponieważ skandal nie „jest”, lecz „wybucha” – co przez oburzonych i przerażonych widzów określane jest jako „niemieszczące się w głowie” lub „przekraczające wszelkie granice”. Pomimo różnorodności przestrzeni, w jakich dochodzi do wykroczenia, on sam pozostaje niezmienny. Wszelkie przymiotniki, którymi opatruje się skandal, nie odnoszą się do jego natury, lecz doprecyzowują natury kodu, za którego pomocą rozpoznawana jest rzeczywistość, a ponieważ „to przekracza ludzkie pojęcie”, rozpoznawalna rzeczywistość przestaje być rzeczywistością – staje się rzeczywistością „nie do pomyślenia” i tym samym wymusza gwałtowną reakcję świadomości. Mówiąc dokładniej „skandal” pozostaje pułapką, ponieważ jego jedynym uzasadnieniem jest brak uzasadnienia – „myślenie” („głowa”, „ludzkie pojęcie”) wpada w pułapkę samego siebie; rozum przerażony i oburzony jest nie tyle przekroczeniem, ile pomyśleniem tego, co „nie do pomyślenia”. Skandal nie wyznacza praw ani nie upomina się o nie, lecz pozbawia ich swojego bohatera. Świadek oburzony złem nie upomina, lecz kwestionuje jakiekolwiek realne i potencjalne uzasadnienie czynu – dostrzega rzeczywistość, która istnieje tylko dlatego i o tyle, o ile nie powinna istnieć. To znaczy, że skandal rozgrywający się w określonej rzeczywistości pozostanie zjawiskiem nieokreślonym i bezprzymiotnikowym. Mówiąc

dosadnie – skutek czy efekt dostrzeżenia gwałtu dokonywanego na w wieloraki sposób rozumianej literaturze i sztuce nie może być rozpoznany z perspektywy badacza jako „skandal literacki" czy „artystyczny". Dookreślenie epitetem byłoby wpisaniem go w zespół dopuszczalnych („mieszczących się w głowie" lub „nieprzekraczających ludzkiego pojęcia") chwytów, często obecnych w repertuarze ekscentrycznych działań ugrupowań artystycznych. Zamierzone, celowe, nierzadko wyrachowane akcje estetyczne pochopnie nazywa się skandalem, lecz tylko z pozoru są do niego podobne; w istocie są to nietożsame z nim „prowokacje". Chcąc dostrzec skandal, badacz musi spojrzeć na „potępiany", „eliminowany" i „unicestwiany" przedmiot oczami oburzonego i przerażonego świadka. Obserwować nie sam czyn czy zabieg artystyczny – bo ten znika w krzyku dezaprobaty, trzasku zamykanych gwałtownie okładek, pod cenzorską „białą plamą", w odmowie wydawcy lub redaktora, w litanii zgromadzonej przed teatrem lub kinem grupy modlitewnej itp. – lecz towarzyszącą zjawisku reakcję. Dla badacza skandal nie ma postaci skodyfikowanej czy usystematyzowanej, jest tylko skandal systemu. Zarówno tradycyjna polszczyzna, jak ta najbardziej współczesna nie godzi się na niepoprawną frazeologicznie formułę, w której „skandal jest czymś", lecz uparcie powtarza, że „coś jest skandalem".

Maciej Tramer

BIBLIOGRAFIA Michałowski, P. (2003), *Strategie skandalu i stereotyp odbioru*, „Przestrzenie Teorii", nr 2.| Nałkowski, W. (1989), *Skandale jako czynniki ewolucji*, „Przegląd Tygodniowy", nr 40.| Tramer, M. (2000), *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice.| Zielińska, M. (1987), *Dziwny skandal i jego bohaterowie. Rozważania wokół wileńskiej publikacji IV części „Dziadów"*, „Pamiętnik Literacki", z. 1.

SONET

Wyraz „sonet" pochodzi od łacińskiego czasownika *sonare*, oznaczającego wydawanie dźwięku, brzmienie, dźwięczenie. Źródłosłów jest bliski krzyku i śpiewu, ale do określania formy literackiej jeszcze daleko. Łacińska starożytność nie znała bowiem sonetu. Powstał on dopiero około XIII w. w dość tajemniczych okolicznościach na sycylijskim dworze Fryderyka II Hohenstaufa, któremu zawdzięczamy ogromny traktat ornitologiczny, wprowadzenie zera do arytmetyki europejskiej, a przede wszystkim zlecenie przekładu Arystotelesa. Czy wolno przypuszczać, że duch autora *Poetyki* czuwał nad powstaniem tak subtelnej i ścisłej formy wiersza? A może impuls ten płynął ze świata arabskiego? Nigdy nie będziemy pewni, podobnie jak tego, kto, kiedy i gdzie napisał pierwszy sonet – czy był nim dworski poeta Giacomo da Lentini, czy może wcześniej wyśpiewał go na wsi do ucha swej wybranki jakiś zakochany Sycylijczyk? Mimo wątpliwości badaczy wiadomo, że zrodził się we Włoszech i ma ludowe proweniencje. Eksponuje je STL, zwracając uwagę na związki pierwotnego sonetu z włoskim folklorem – z miłosną pieśnią *strambotto*. Tu można widzieć źródło tematyki erotycznej, wysublimowanej potem w *Sonetach do Laury* Francesca Petrarki czy w *Sonetach* Dantego Alighieri adresowanych do Beatrycze. Śladem sycylijskich korzeni wydaje się również tendencja do łączenia utworów w większe całości (najpierw schemat *tenzone* – spór poetycki; później *corona* – wieńce), czego pozostałością jest skłonność wielu autorów do budowania cykli.

Z Sycylii wkrótce sonet przeniósł się na kontynent, najpierw do Toskanii, a następnie do Hiszpanii, Francji, Anglii, gdzie kolejni poeci eksperymentowali z jego formą, tworząc liczne odmiany, w których jedno pozostaje stałe – czternaście wersów. O popularności świadczyć może fakt, że we Włoszech w XIII i XIV w. powstają pierwsze teorie sonetu (Francesco da Barberino, Antonio da Tempo), które później rozwijają i przekształcają francuscy poeci z Clémentem Marotem na czele. Dlatego też w literaturze polskiej odnajdziemy dość wyraźny podział na sonet włoski i francuski. Biorąc pod uwagę aspekt chronologiczny, trzeba dodać, że w XVI w. do tego rozróżnienia dochodzi jeszcze wariant sonetu zwany szekspirowskim, który powstał w Anglii, a odróżnia się od poprzednich obecnością rymów naprzemiennych i parzystym dystychem. Te trzy

zachodnioeuropejskie typy sonetu znacząco wpłynęły na rozwój tego gatunku w Polsce.

Etymologia sonetu wydaje się dość jasna, bo – jak się rzekło – na początku był łaciński *sonus* ('dźwięk'); ale niektóre kompendia przesuwają genezę do włoskiego *sonetto* (synonim *canzone* – 'piosenka'). Włoskie słowniki od razu definiują sonet jako gatunek poetycki o ściśle przestrzeganej strukturze, jakby zapominając, że już wcześniej, bo w języku staroprowansalskim, *sonet* oznaczał 'piosenkę' (zdrobnienie od *son* – 'pieśń'). Idzie zatem o coś lżejszego od wzniosłej pieśni. O tej mniej poważnej od pieśni pozycji świadczy też pochodzenie słowa „sonet" w innych językach, np. *sonnet* w etymologii angielskiej wywodzi się z trzech źródeł (Harper): francuskiego (*sonnet*), włoskiego (*sonetto* – „literally «little song»") albo staroprowansalskiego (*sonet* – „song"). Zatem sonet to „mała piosenka" albo „any short lyric poem", czyli każdy krótki utwór liryczny. Podobne objaśnienie przyjęło się we Francji: „piosenka, śpiewana melodia". Polski *Dykcjonarz* Michała Amszejewicza zawiera dwa znaczenia słowa „sonet", ale jako pierwsze podaje „muz. mały śpiew, śpiewka". Wokalna geneza terminu może dziś zaskakiwać, choć wrażliwość na brzmienie da się już usłyszeć w podwojonym „n" w nazwie francuskiej i angielskiej albo w duplikacji „t" w wersji włoskiej i niemieckiej (*Sonett*). W polszczyźnie to nie wybrzmiewa i być może dlatego sonet bardziej kojarzy się z wytwornie zapisaną kartą niż z ulotną piosenką, choć dziś wydaje się szczególnie podatny na muzyczne opracowania. Wymowny jest przykład cyklu Szekspirowskiego, do którego muzykę pisali m.in. Tadeusz Baird i Paweł Mykietyn, a śpiewał go m.in. Stanisław Soyka. Sonet znajdziemy w tytułach kompozycji zaliczanych do muzyki poważnej (np. *Trzy sonety do Don Kichota* Romualda Twardowskiego), piosenki autorskiej (np. *Pięć sonetów o umieraniu komunizmu* Jacka Kaczmarskiego), a nawet tzw. piosenki chodnikowej (np. hit grupy Akcent *Sonet dla miłości*). Dowodem, że popkultura wchłonęła sonet, może być nazwa zespołu disco-polo Sonet czy pseudonim piosenkarki i celebrytki – Ewy Sonnet. Można więc zaryzykować tezę, że sonet narodził się wśród ludu i po latach obecności na literackich salonach do niego powrócił.

W polszczyźnie termin ten pojawił się późno i w kontekście kultury wysokiej. Nie znajdziemy go w SPJK, choć trzy wiersze Kochanowskiego: *Do Paniej, Do Wapowskiego, Do Franciszka* uznawane są za pierwsze polskie

sonety. Na obecność tego słowa w naszym języku nie wpłynęły też wiersze Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego ani Sebastiana Grabowieckiego, więc próżno go szukać w Sstp czy w ESJP XVIIiXVIII. Nie należy się temu dziwić, skoro jeszcze w 1788 r. krakowski poeta i profesor Jacek Przybylski nazywa swój sonet „wydźwiękiem"; najwyraźniej nie zna właściwego słowa, więc literalnie tłumaczy włoskie *suonare*, przekonany na dodatek, że jest autorem pierwszego polskiego sonetu! Ale słowo nie pojawi się także u Samuela Bogumiła Lindego; czekać trzeba jeszcze pół wieku, do 1861 r., na słownik wileński, który poda definicję: „mały poemat, składający się z 14 wierszy, rozdzielonych na 4 osobne zwrotki, tak, że pierwsze dwie mają po cztery, a drugie dwie po trzy wiersze". Z tej chronologii widać wyraźnie, że dla kultury polskiej sonet odkrył dopiero Adam Mickiewicz, jego renesansowo-manierystyczne początki zaś (z patronatem Kochanowskiego!), a nawet barokowa wspaniałość (Jan Andrzej Morsztyn, Stanisław Herakliusz Lubomirski) długo pozostawały niedostrzeżone. Oświecenie celowo zapominało o sonecie, dyskredytując go jako formę ludyczną i błahą, a nadto pozbawioną antycznych korzeni. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* z 1788 r. nie wspomniał o nim w ogóle, pomimo że jego mistrz, Nicolas Boileau, poświęcił mu w *Sztuce poetyckiej* (1674) wiele krytycznych, a nawet złośliwych uwag:

Często tyleż byle autor udatnych kupletów
Z tego tytułu liczyć się chce wśród poetów:
N i e z a ś n i e, n i m s o n e t u z t r u d e m n i e w y s m a l i
Lub improwizacyjek sześciu nie wypali.
I trzeba jeszcze cudu, by te mętne szały,
Tak jak są niedorzeczne, druku nie ujrzały;

Francuskie rozpoznanie nie pasuje do specyfiki polskiej, gdyż podobna eksplozja sonetomanii – z udziałem grafomanów i maniaków tej formy – nastąpiła u nas dopiero dwa wieki później, wraz z romantyzmem. Jakby wtedy dotarł do Polski apel Williama Wordswortha, by nie gardzić sonetem, bo jest w nim moc, co „Petrarki koiła ranę". Działo się to na fali popularności *Sonetów krymskich* i *Sonetów odeskich* Mickiewicza oraz wierszy innych romantyków, od Seweryna Goszczyńskiego, Juliusza Słowackiego po Cypriana Norwida. W niepoetyckim pozytywizmie warte uwagi są

Sonety nad głębiami Adama Asnyka, kilka wierszy Marii Konopnickiej i Felicjana Faleńskiego jako utwory nawiązujące do francuskiego parnasizmu, bo ten rodzaj formalnej maestrii długo będzie kojarzony z sonetem. Poeci Młodej Polski rozluźnią tę dyscyplinę i wprowadzą wiele innowacji tematycznych (Tatry) i technicznych, choć tom z jednozgłoskowymi wersami Józefa Jankowskiego *Sonety wstępujące* ukaże się drukiem dopiero w 1934 r. Dzięki Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi, Janowi Kasprowiczowi, Leopoldowi Staffowi czy Bolesławowi Micińskiemu modernistyczny sonet osiągnie wielką popularność – może apogeum? Potwierdzają to leksykony: w słowniku warszawskim obok definicji sonetu pojawi się seria pochodnych określeń – sonecik, sonecista, sonecistka, sonetomanja, sonetopisarka, sonetopisarz. Jeśli mamy do czynienia z modą, to jakość masowej produkcji jest różna, więc od prawdziwych poetów (sonecistów) odróżnić próbowano imitatorów wzorów włoskich (sonetopisarzy). Arct nie odnotuje już „sonecisty", potwierdzi natomiast obecność zneutralizowanego „sonetopisarza". W okresie międzywojennym mamy do czynienia z charakterystycznym rozdwojeniem: sonety piszą „tradycjonaliści" związani ze Skamandrem, odrzucają je zaś „nowocześni" (ekspresjoniści, futuryści i przedstawiciele awangardy). Po II wojnie światowej spadło zainteresowanie sonetem, ale wydany w 1964 r. słownik Doroszewskiego odnotuje m.in. przymiotnik „sonetyczny" (odnoszący się do zwrotkowego charakteru wiersza), a także samą czynność pisania – „sonetyzowanie". Współczesny WSJP2 ogranicza już znaczenie sonetu do kontekstu literackiego (bez muzyki) i do szkolnie brzmiącej definicji, dla której jedynym wyznacznikiem pozostaje obecność 14 wersów odpowiednio podzielonych na zwrotki (4–4–3–3 lub 4–4–4–2). W tym kontekście wypada przywołać długo odsuwane pytanie: czy to jest tylko skonwencjonalizowany układ stroficzny (hasło *Sonet* w STL, Dziadek), czy raczej gatunek (Pszczołowska, Głowiński, Miszalska).

Historia sonetu rysuje się ciekawie na tle innych gatunków, które krzyżując się (Opacki), zatarły swoje wyróżniki. Tymczasem uderzająco wyrazisty sonet pozostaje żywy. A może jesteśmy świadkami trzeciej fali jego ekspansji – „ponowoczesnej sonetomanii", z której kpi Piotr Michałowski? Potwierdzeniem byłyby tradycyjne utyskiwania i anatemy wytrawnych poetów: Bohdan Zadura zwie sonet „kwiatem sztucznym", Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki nieudolnych autorów nazywa soneciarzami.

Równocześnie mnożą się nowe określenia: „mikrosonet", „sonety surowe", „sonety odwrócone", „sontoty" (przeznaczone do wygłaszania „sonety totalne" Zbigniewa Sajnóga), „swonety" (tj. sonety swarliwe ks. Grzegorza Stachury) czy wręcz „antysonety", które choć próbują sparodiować, a nawet zniszczyć sonet, są tylko przypisem do jego wielowiekowej kariery.

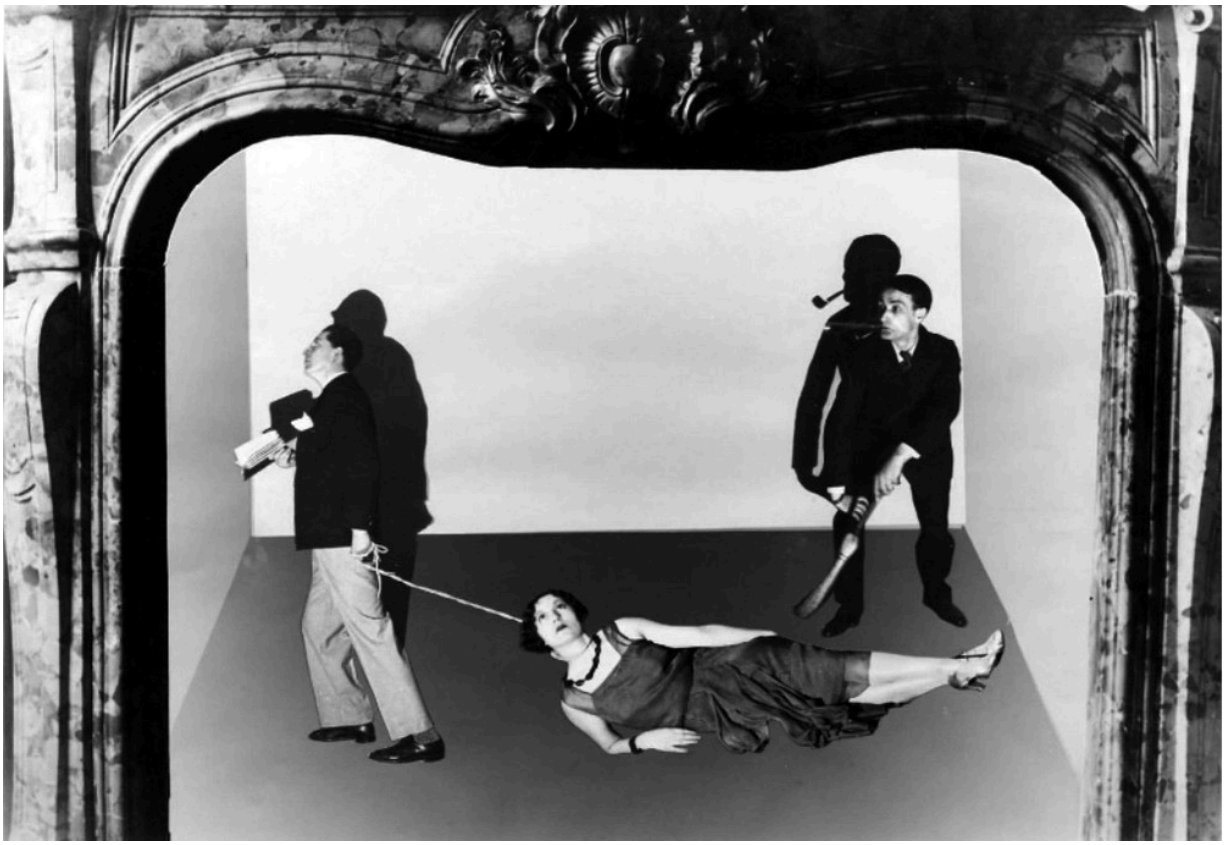
Edyta Antoniak-Kiedos

BIBLIOGRAFIA Amszejewicz, M. (1859), *Dykcjonarz zawierający wyrazy i wyrażenia z obcych języków polskiemu przyswojone, a mianowicie w umiejętnościach, sztukach, tudzież w stylu prawniczym, administracyjnym, gazeciarskim, naukowo-filozoficznym, literackim i w potocznej mowie używane do użytku powszechnego*, Warszawa.| Dziadek, A. (2014), *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa.| Folkierski, W. (1926), *Sonet polski*, Warszawa.| Głowiński, M. (1998), *Gatunki literackie*, w: idem, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków.| Guty, Z. (2015), *Sonet ponowoczesny – próba redefinicji*, w: *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Falkowicz-Szczyrba, Warszawa.| Michałowski, P. (2007), *Ponowoczesna sonetomania?*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Główczewski, Toruń.| Miszalska, J. (2010), *Sonet w Polsce od XVI wieku do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego*, w: *Między egzotyką a swojskością. O tłumaczeniu literatury włoskiej na polski i polskiej na włoski*, red. K. Biernacka-Licznar, J. Łukasiewicz, Toruń.| Opacki, I. (1963), *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki", z. 4.| Pszczołowska, L. (1993), *Sonet od renesansu do Młodej Polski*, w: *Słowiańska metryka porównawcza. Sonet*, t. 5, red. L. Pszczołowska, Warszawa.| Tkaczyszyn-Dycki, E. (2005), *Dyrdymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, http://portliteracki.pl/przystan/teksty/dyrdymalki-dla-tomasza-albo-wykrecac-kota-ogonem/ [dostęp: 20.09.2016].| Wordsworth, W. (1978), *Sonetem nie gardź. Jaka moc się w nim zawiera*, przeł. Z. Kubiak, w: idem, *Poezje wybrane*.| Zadura, B. (1971), *Sonet ten kwiat sztuczny*, w: idem, *Podróż morska*, Warszawa.

STASIMON

Do stasimonu trzeba chyba stać. Sama grecka nazwa wskazuje na aspekt trwania w bezruchu. Podobnie jak w wypadku epejsodionu, pojęcie to przyjęło się traktować w języku polskim jako rzeczownik rodzaju męskiego, choć greckie στάσιμον (*stásimon*) to rodzaj nijaki; deklinacja męska konsekwentnie też stosowana jest w liczbie mnogiej (stasimony).
Jako termin literacki związany z dramatem pojawia się po raz pierwszy w *Poetyce* Arystotelesa, który opisuje stasimon jako „pieśń chóru bez metrum anapestycznego i trocheicznego". Warto przy tym pamiętać, że tę część *Poetyki* niektórzy uznają za dużo późniejszy, być może pochodzący z czasów bizantyńskich dodatek (Else, *contra*: Gudeman, Lucas, Halliwell). Dlaczego nie „pieśń między epejsodiami", jak sugerują nowożytne słowniki? Dlatego że z tej definicji został wykluczony ostatni stasimon, który pojawia się nie między epejsodiami, lecz między (ostatnim) epejsodionem a wieńczącym całą sztukę eksodos. Niekiedy też rozdzielające epejsodia pieśni wykonywane są zarówno przez aktorów, jak i chór (Sofokles, *Elektra*, 823–870; *Filoktet*, 828–864, 1081–1217; *Edyp w Kolonos*, 510–548, 1448–1499), albo nawet przez samych tylko aktorów (Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie*, 1283–1335; *Orestes*, 960–1110). Nacisk na metrum z kolei różnicuje stasimon i parodos, tj. pieśń (lub melorecytację) towarzyszącą wejściu chóru na orchestrę, w której regularnie pojawiają się marszowe anapesty. Nie jest to jednak najszczęśliwsza spośród Arystotelesowych definicji, bo zarówno trocheje, jak i anapesty pojawiają się również we właściwych stasimonach greckiej tragedii.
Etymologia stasimonu prowadzi do praindoeuropejskiego pierwiastka **sta*: obecny w wielu językach, wyraża on czynność stania (łac. *stare*; ang. *stand*; niem. *stehen*). W grece odnajdujemy go m.in. w czasowniku στάναι (*stánai*), czyli stanąć. Bezpośrednio stasimon pochodzi od przymiotnika στάσιμος (*stásimos*), wyrażającego sens 'zatrzymywania', i to zarówno w znaczeniu czynnym ('zatrzymujący', 'wstrzymujący'), jak i biernym ('zatrzymany', 'nieruchomy', a także 'stabilny', 'stały', 'solidny'). Już w prawach Solona (VII/VI w. p.n.e.), stał się on terminem technicznym, choć w zgoła odmiennej od późniejszej praktyki dramaturgicznej materii: jako epitet opisujący pieniądze pożyczone na procent (*argyrion stasimon*). Prawa te po raz pierwszy odnajdujemy w mowach Lizjasza (*Przeciwko*

Theomnestosowi I, 18), tworzącego na początku IV w. p.n.e. Najstarsze zachowane w całości teksty literackie, w których pojawia się przymiotnik *stasimos*, to pisma Hippokratesa (V w. p.n.e.) – tym właśnie terminem ojciec medycyny opisuje stojącą lub leniwie płynącą wodę (*O powietrzu, wodach i miejscach*, 7).



150

Stasimon nie miał chyba szczęścia do etymologii. Nie odkrywa ona żadnych jednoznacznych jego osobliwości. Wręcz przeciwnie – przez długi czas prowadziła na manowce. Pierwsi pobłądzili już starożytni gramatycy, przyjmując za punkt odniesienia najbardziej oczywiste i podstawowe znaczenie przymiotnika *stasimos* – 'zatrzymany' lub 'nieruchomy'. „Gdy chór po parodosie wykonuje jakąś pieśń związaną z fabułą, pozostając nieruchomo (*akinētos menōn*), nazywane jest to stasimon" – czytamy w antycznym objaśnieniu (scholion) do *Fenicjanek* Eurypidesa. „Stojąc (*stantes*), członkowie chóru śpiewają pieśń stasimon" zauważa scholiasta

komentujący *Osy* Arystofanesa. Podobną definicję odnajdujemy w bizantyńskiej encyklopedii zwanej księgą Suda (X w.): „rodzaj pieśni, którą śpiewali choreuci, stojąc (*histamenoi*)". Opierając się na tej tradycji i na autorytecie antycznych uczonych, nowożytni humaniści i filologowie uznali, że istotnie chodzi tu o pieśń wykonywaną przez stojący nieruchomo chór (Aly, Dale, Taplin). Ta właśnie cecha odróżniać miała stasimon od parodosu, podczas którego chór wkraczał na orchestrę, oraz tajemniczego hyporchematu, któremu towarzyszyć miały ewolucje taneczne. To ostatnie pojęcie jest interesujące: jego kariera jako terminu technicznego dotyczącego antycznej tragedii (bo stosuje się go też do opisu poezji lirycznej), jest wymownym odzwierciedleniem semantycznych meandrów w historii stasimonu.

Najpełniejszą definicję hyporchematu odnajdujemy późno, dopiero w bizantyńskim (XII w.) *Etymologicum Magnum*: to „pieśni, które [choreuci] wykonywali, tańcząc wokół ołtarza, gdy płonęły [na nim] ofiary; stasima zaś to te, które wykonywali później, stojąc (*hestōtes*), zaprzestawszy tańca wokół ołtarza" (s.v. *prosōidion*). Tak rozumianego hyporchematu nie znał Arystoteles; jak się wydaje, nie bez powodu. Jako rodzaj chóralnych występów greckiego dramatu, hyporchemat bowiem nie istniał w klasycznej greckiej poetyce. W tym charakterze został on prawdopodobnie wymyślony przez późnoantycznych teoretyków literatury (oraz ich bizantyńskich spadkobierców) – po to, żeby wyjaśnić sprzeczności, w które wikłało ich błędne rozumienie pojęcia „stasimon". O tym, że niektóre pieśni chóralne miały choreograficzną oprawę, wymownie świadczą same teksty zachowanych tragedii: „Zaśpiewajmy, siostrzyce, zawiedźmy nasz pląs (*choron*) / przeraźliwy, by moc / naszą poznał struchlały morderca!" – tym preludium chór Erynii poprzedza pieśń pierwszego stasimonu *Eumenid* Ajschylosa; „skoro więc takie są czyny we czci / to czemu mam tańczyć (*choreuein*)?" – posępnie pyta w drugim stasimon chór Sofoklesowego *Króla Edypa*. Wypowiedzi te są zbyt jednoznaczne, żeby dostrzec w nich cokolwiek innego niż metateatralne aluzje do towarzyszących im tanecznych ewolucji. Uznano zatem, że oprócz wykonywanego nieruchomo stasimonu w ateńskiej praktyce teatralnej funkcjonować musiał jeszcze jeden rodzaj chóralnych występów, dla których ukuto (a raczej zapożyczono z kategorii opisujących poezję liryczną) pojęcie „hyporchemat".

Wprowadzenie tej osobliwej kategorii, prawdopodobnie zupełnie obcej klasycznej dramaturgii, okazuje się jednak zbędne, jeśli tylko przyjąć odmienny kierunek poszukiwań w archeologii znaczeń pojęcia *stásimon*. Niepodobna oddzielić go całkowicie od jego etymologicznej grupy; sens 'stać' (nieruchomo) nie wyczerpuje jednak całego bogactwa znaczeń w niej zawartych. Friedrich Nietzsche zaproponował odniesienie stasimonu nie do czynności 'stania', lecz do 'ustawienia', 'pozycji' (*stasis*), albo też 'miejsca zajmowanego' przez chór podczas wykonywania pieśni. Według niego stasimony greckiej tragedii to *Standlieder* (*Stand* – 'pozycja'), a nie *Stillstandlieder* (*stillstehen* – 'stać nieruchomo'). Pieśni wykonywane w tańcu – tyle że na właściwym miejscu, na „taneczni", czyli orchestrze.

Próbowano również objaśniać etymologię i semantykę tego terminu przez odwołanie do Hippokratesa, w którego pismach po raz pierwszy spotykamy przymiotnik *stasimos*: niczym leniwie płynąca woda, pieśń chóru opisywana za jego pomocą charakteryzowałaby się dostojnymi i powolnymi miarami wierszowymi, co podkreślać miałby fakt, że Arystoteles w *Poetyce* wyklucza zeń metra trocheiczne i anapestyczne (Kranz). Charakteryzowała je nie tyle żywiołowość, ile recytatywny charakter, same stasimony zaś nieraz obfitują w pieśni o bardzo gwałtownej i pełnej emocji formie, w związku z czym ów hippokratejski kierunek poszukiwań pozostaje czystą spekulacją (Dale, Pickard-Cambridge).

Współcześni filologowie faworyzują koncepcję, której patronował Nietzsche. Za etymologiczny punkt odniesienia stasimonu przyjmuje się rzeczownik *stasis*, oznaczający 'pozycję' lub 'ustawienie'. Innymi słowy, opisuje on pieśń wykonywaną już „na miejscu" (a nie „w miejscu"), tj. na orchestrze – podczas gdy parodos wskazywałaby tę, która towarzyszy wejściu na nią (Dale, Pickard-Cambridge, Taplin, Henrichs, Battezzato). Inaczej niż siostrzany epejsodion, stasimon nie został zinterioryzowany przez nowożytne języki. Funkcjonuje w nich wyłącznie jako termin techniczny przeszczepiony z greki i odnoszący się do greckiej tragedii, albo też do niektórych dramatów nowożytnych, które nawiązują świadomie i jednoznacznie do klasycznej tradycji, jak Jana Kochanowskiego *Odprawa posłów greckich*.

Jan Kucharski

BIBLIOGRAFIA Aly, W. (1929), *Stasimon*, w: *Realenzyklopaedie der Klassischen Altertumswissenschaft*, R. 2, B. 3, Stuttgart.| Arystoteles (1951), *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, oprac. i przeł. T. Sinko, Wrocław.| Battezzato, L. (2005), *Lyric*, w: *A Companion to Greek Tragedy*, ed. J. Gregory, Oxford–Malden.| Dale, A. M. (1969), *Collected Papers*, Cambridge. | Else, G. F. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge (MA). | Gudeman, A. (1934), *Aristoteles, ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, mit Einleitung, Text und Kommentar*, Berlin. | Henrichs, A. (1994/1995), *Why Should I Dance?: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, „Arion" 3.1. | Kocur, M. (2001), *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław. | Kranz, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin. | Nietzsche, F. (1993), *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, v. 2.2, Berlin. | Pickard-Cambridge, A. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford. | Rode, J. (1971), *Das Chorlied*, w: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hrsg. W. Jens, München. | Ruschenbusch, E. (1966), *ΣΟΛΩΝΟΣ ΝΟΜΟΙ. Die Fragmente des Solonischen Gesetzwerkes mit einer Text- und Überlieferungsgeschichte*, Wiesbaden. | Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford. | Todd, S. C. (2007), *A Commentary on Lysias, Speeches 1–11*, Oxford.

STROFA

Wszystko zaczęło się w cieniu winnic i gajów oliwnych, wśród dziękczynnych pieśni chóralnych, w blasku „trójjedynej chorei, składającej się w równym stopniu z poezyi, muzyki i tańca" (Zieliński), w której „frenetyczne słowo-śpiew zaślubione/zrośnięte/spojone było jeszcze z rytmicznym ruchem i gestem" (Staniewski). Utrzymanym jednak w gwałtownym rytmie dionizyjskiej muzyki, szalonej, ekstatycznej, wysyłającej ciała satyrów wiodących opowieść poza granice konwencji, w przestrzeń wizyjną. Metafizyka przenika więc odę (gr. *aoidē*) wykonywaną do dźwięków aulosa bądź kitary, a utrzymaną w specyficznej choreografii: znajdujący się na scenie chór, tańcząc swą historię, wykonywał strofę gr. στροφή (*strophē*), czyli obrót, zwrot w stronę ołtarza, by zbliżyć się do boga i stać się jego głosem, po czym następował ruch w kierunku przeciwnym – antystrofa, gr. ἀντιστροφή (*antistrophē*) i niemal dokładne powtórzenie frazy, zawsze w tym samym metrum. Ekstatyczną kompozycję wieńczyła epoda (gr. *epōidós*), „pieśń dodana", niezwykły zaśpiew spod ołtarza płynący wprost do widzów.

„Śpiewając i tańcząc, ukazuje się człowiek jako członek wyższej wspólnoty – oduczył się chodzić i mówić i zaraz wzleci, tańcząc, w powietrze. Z jego gestów przemawia oczarowanie" (Nietzsche). To właśnie ono rozwinęło pieśń chóru w tragedię, najwyższą sztukę, skorygowaną jednak apolińską miarą. Usystematyzowana, podzielona na kolejne części przedstawienia, wciąż jednak była emocjonalna, gwałtowna, nieprzewidywalna. Aktorzy śpiewali, wili się w konwulsjach, tracąc oddech, co nawet w zapisie bywało zaznaczane rozmaitymi onomatopejami czy wykrzyknieniami (*o-to-to!*, *feu-feu!*, *po-poi-da!*, *oj-moj!*), które sukcesywnie znikały z coraz bardziej cenzurowanych kopii i pamięć o boskim ruchu zachowały już tylko charakterystyczne pozy i gesty postaci na greckich wazach. Zaczynała się bowiem dominacja logiki, która w uniesieniu zobaczyła mechanicznie odtwarzany rytuał, gdzie „piosenki odciągają słuchaczów od treści i przemocą porywają ku sobie, tak zrytmizowana całkiem mowa nie robi na słuchaczach wrażenia mowy, tylko rytmu, tak że nieraz, wiedząc naprzód, jaka musi nastąpić klauzula, sami wybijają mówcy taki rytm nogą, i jak w chórze uprzedzają ostatnią kadencję" (Pseudo-Longinos).

Stąd pewnie nasilająca się tendencja do wyciszenia muzyki, co w tragedii znalazło wyraz w następującym po parodosie (zmierzanie), a przed eksodosem (wychodzenie), stasimonie, oznaczającym zajęcie właściwej pozycji na orchestrze. Odsączony z dynamiki, zachował trójdzielną kompozycję ody i był „stasimon pieśnią chóru, w której nie korzysta się z anapestów i trochejów" (Arystoteles), choć w praktyce różnie się działo. Na pewno strofę i antystrofę utrzymywano w bardziej statycznej stopie niż jambiczny dośpiew (epodos), nie towarzyszył im już tradycyjny taniec, lecz raczej cheironomia, swoisty taniec rąk dopowiadających historię, gestykulacja, bo jednak „Części ciała i słowa powinny sobie nawzajem ściśle odpowiadać, jak gdyby były połączone niewidzialnymi sznurkami" (Plutarch). Tekst strofy funkcjonował jako kompozycja otwarta, czyli nieopisana liczbą wersów, ale traktowana efemerycznie, jednorazowo, bez powtórzeń w kolejnych realizacjach, innym razem zamknięta, czyli skodyfikowana, utrzymana najczęściej w rytmie dystychów (AA, BB, CC) lub tercetu (AAB, AAB, AAB), choć zdarzały się też eksperymenty (Ajschylos zastosował w *Ofiarnicach* nowy typ, ABA CDC EFE, bez rezultatów, dopiero łacińska literatura wypracowała trwałe formy tetrastychów, kwintylli, sestetów, septetów i oktaw). Tragicy najchętniej zapożyczali sprawdzone kombinacje od poetów – „tłumaczy bogów" (Platon). „Miksolidyjski gatunek oktawowy ma charakter wzruszający" (Pseudo-Plutarch), więc upowszechnił się układ stosowany przez Safonę (trzy wersy 11-zgłoskowe, czwarty 5-zgłoskowy) i Alkajosa (dwa 11-zgłoskowce, 9-zgłoskowiec, 10-zgłoskowiec), które w stasimonie funkcjonowały pod nazwą strofy safickiej i alcejskiej, podległej jednak wpływom tradycji doryckiej, wnoszącej z sobą godność i dostojeństwo, więc „skład wyrazów nie spieszy się i nie toczy niby na kółkach, lecz wyrazy podpierają się nawzajem, i znajdując oparcie na długich zgłoskach, kroczą spokojnie ku statycznej wielkości" (Pseudo-Longinos). Moc, jakiej nabierało słowo podane w tej formie, była tak duża, że strofy zaczęły wystawać poza tragedię i rozpoczynały swój samoistny żywot, „pieśni z dramatów Eurypidesa mogły funkcjonować wśród współczesnych jak muzyczne przeboje", wiadomo też, że odśpiewanie fragmentów *Elektry* „na uczcie przed wodzami – zwycięzcami Aten, w 404 roku przed naszą erą skłoniło Lizandra do odstąpienia od zburzenia miasta" (Staniewski).

151

Wykonywana poza stasimonem strofa zyskała niezależność, wygłaszana była w mowie wiązanej rytmem ze specyficzną gestykulacją, ale z wolna zacierała swe pierwotne znaczenie, przestawał ją określać zwrot do ołtarza, choć ślady takiego rozumienia pozostały w kierowanej do bóstwa czy bohatera apostrofie (przedrostek *apo-* oznacza ‘odległy’, ‘oddalony’, ‘oddzielony’), a nawet w katastrofie, nierozerwalnie z fabułą tragedii związanej, która oznaczała zwrot w dół, upadek, czyli odwrót od boga (przedrostek *kata-* znaczy ‘pod’, ‘w dół’). Już jako matryca znaczenia o zmiennych parametrach, zależnych od wrażliwości człowieka i czasu, w którym mu przyszło szukać boskich prawideł, rozpoczęła triumfalny pochód przez języki (łac. *stropha*, ang. *strophe, stanza*, fr. *strophe*, niem. *Strophe*, ros. *строфа*). Zmiany, jakim podlegała, dotyczyły głównie układu wersów, stąd strofa heteronomiczna (różna rozpiętość wersów) i izometryczna (równozgłoskowe wersy). Konkretne gatunki wypracowały odpowiednią dla tematu formę – w pieśniach Horacy stosuje strofę hipponaktejską, odziedziczoną po Hipponaksie z Efezu (dystych katalektyczny dymetru trocheicznego i dystych katalektyczny trymetru jambicznego), w hymnach pojawia się strofa ambrozjańska (cztery wersy w postaci powtórzonego jambu, zastosowane przez św. Ambrożego w IV w.). Miarom z wolna zaczęto przypisywać możliwości dydaktyczne, kształtujące nie tylko poczucie estetyki, jako że „Rozum, który stwierdza równość spondeja i proceleusmatyka, oceniając tego rodzaju odczucie

ucha, odkrywa w nim nie co innego, tylko potęgę porządku" (św. Augustyn), pamięć harmonii, a więc Boga. W tym ujęciu strofa mogła służyć jako medium każdej religii.
Rozwój języków narodowych przyniósł kolejne zmiany: antyczny rytm zdominował rym, rozwój literatury dworskiej zaś wpłynął na rozpiętość podejmowanych tematów; w średniowieczu upowszechniła się stosowana w hejnałach strofa hejnałowa (trzy 7- lub 8-zgłoskowe wersy powiązane rymem), w poezji strofa wagancka (cztery rymujące się 13-zgłoskowce), później oświeceniowa strofa stanisławowska (tetrastych, w którym pierwszy i trzeci wers to 10-zgłoskowce, a drugi i czwarty – 8-zgłoskowce).
Wkradające się w poezję profaniczne pierwiastki zwiększyły popularność strofy, ale obniżyły znacznie skalę jej oddziaływania. Pamięć utraconej wielkości skłaniała do ciągłych poszukiwań, powracające falami zainteresowanie antykiem przynosiło rozmaite, wyrwane z dawnego kontekstu miary, a liczne modyfikacje porównać by można do alchemicznych poszukiwań kamienia filozoficznego. Tak samo niejeden wierszopis szukał ostatecznej prawdy, tymi samymi ścieżkami błądził – weź dwa trocheje o północy, podbij anapestem przy blasku księżyca w pełni, zrymuj z ciecierzycą… Kolejne matryce pozyskiwano z poezji najwyższego lotu, naśladowano więc kunsztowne poematy Edmunda Spensera (strofa spenserowska: 9 wersów jambicznych, z których osiem jest 5-, a ostatni 6-stopowy, połączonych rymem typu: ababbcbcc), Aleksandra Puszkina (strofa onieginowska: czternaście wersów 4-stopowego jambu z rymami: ababccddeffegg) i Adama Mickiewicza (strofa mickiewiczowska: tetrastych, w którym pierwszy i trzeci wers tworzą dwa ciągi 7-zgłoskowych anapestów z rymem wewnętrznym po średniówce, a drugi i czwarty to 10-zgłoskowce anapestyczne z rymem końcowym). W ich ryzach słowa się lały strumieniami, ale w odmętach przepadł kamień…
Choć strofę już w XVII w. wpisał w polski język Szymon Zimorowic („Na głośnotwornej arfie waleczne hetmany, / Nieużyte bojary, hardomyślne grofy / Wychwalał, zawięzując gładkim rymem strofy"), nie zadomowiła się w rodzimej poezji (mistycyzm uplasował się po stronie pieśni). Dostępu broniło jej chyba inne słowo – strof (kara), utworzone od niem. *Strafe*, które dało początek całej „pouczającej" rodzinie wyrazów na bazie strofowania (Linde), dość, że w powszechne użycie weszło jej dosłowne tłumaczenie:

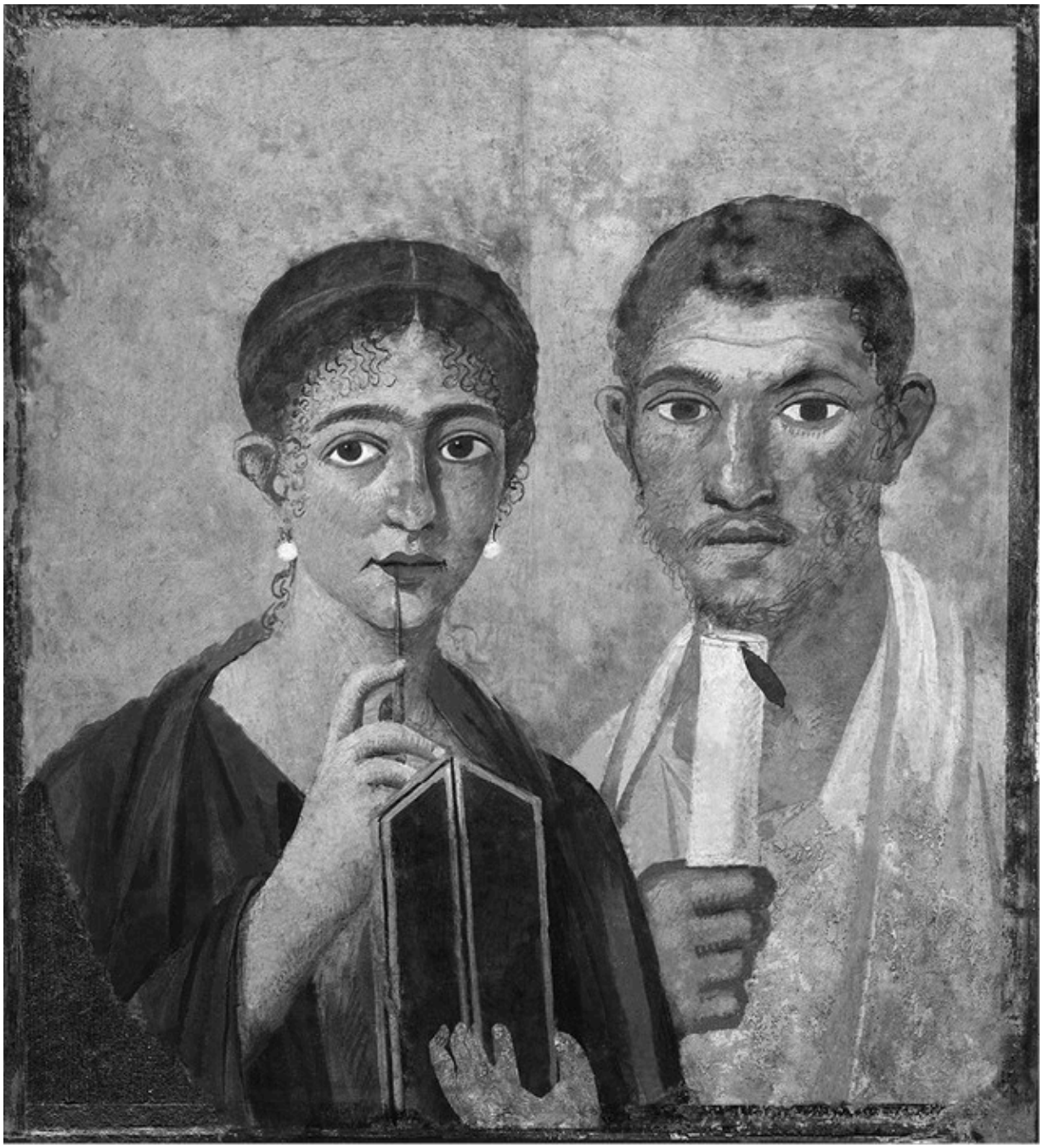
wrótka, zwrótka. Pozorne zdrobnienie zaciera sakralne konotacje, więc strofa, utożsamiana ze zwrotką, przyjmuje charakter ludyczny, wiążący ją z zabawą, piosenką, żartem: „Już kantor, wziąwszy pieśniów folijały / I okulary na nos, miał zaśpiewywać; / A gdy po cichu pierwsze strofy nucił, / Wziął w łeb latarnią tak, aż się wywrócił" (Krasicki). I tak się po polsku trzeźwiło poszukiwaczy formuły… Ostatecznie strofa stała się słowem wykwintnym i zesztywniała w postaci specjalistycznego terminu, choć czasem jeszcze próbuje szukać sensu jako strofoida, pozbawiona już rytmu kosmosu i zamknięta na boskie współbrzmienia hybryda.

Wioletta Bojda

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (1951), *Poetyka*, przeł. T. Sinko, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, oprac. S. Stabryła, Wrocław. | Augustyn, św. (1999), *Dialogi filozoficzne*, przeł. A. Świderkówna i in., oprac. W. Seńko, Kraków. | Cyceron, M. T. (1879), *Pisma filozoficzne*, przeł. E. E. Rykaczewski, Poznań. | Krasicki, I. (2001), *Myszeida*, w: idem, *Utwory wybrane*, Warszawa. | Nietzsche, F. (2009), *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Warszawa. | Pseudo-Longinos (1951), *O górności*, przeł. T. Sinko, w: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, oprac. S. Stabryła, Wrocław. | Sarbiewski, M. K. (1954), *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław. | Staniewski, W. (2007), *„Gardzienice" – praktykowanie humanistyki. Esej teatralny*, „Dialog", nr 5. | Windakiewiczowa, H. (1913), *Studya nad wierszem i zwrotką w poezyi polskiej ludowej*, Kraków. | Zieliński, T. (1921), *Religia starożytnej Grecyi: zarys ogólny*, przeł. S. Srebrny, Warszawa. | Zimorowic, Sz. (1981), *Roksolanki*, oprac. i wstępem poprzedził L. Kukulski, Warszawa.

STYL

Zastanawiając się nad zawiłościami pisania, Stanisław Herkliusz Lubomirski jako jeden z pierwszych sięgnął do etymologii, która – jego zdaniem – mogła wyjaśnić istotę zjawiska. Przekonywał więc: „Ja jednak twierdzę, że to słowo «styl» ma swoje nazwisko od starożytności i że z najdawniejszemi słowy na świecie kłaść się może. Bo *stilus* znaczy się po polsku: pręt stalowy albo śpila do rysowania na blasze albo czym innym. Starożytni tedy ludzie, jako jeszcze nie tak subtelnego dowcipu, nie na papierze piórem, ale tym żelaznym stylem na pewnych *pugillares* ołowianych, a czasem i woskowych, księgi i listy pisywali […]". I miał rację barokowy teoretyk, bo rzeczywiście słowo „styl" pochodzi od łacińskiego *stilus*, oznaczającego m.in. pale drewniane wbijane w ziemię dla celów obronnych (*De bello Africano*…) albo dla oznakowania drogi (Ammianus Marcellinus), ostre drewniane paliki używane w ogrodnictwie i łodygi roślin (Columella), a także rylec do pisania, głównie żelazny, ale wykonywany także z kości lub brązu. *Stilus* używany był powszechnie, zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety – choćby na potrzeby gospodarstwa domowego czy prowadzonych interesów; dwa analogiczne pompejańskie malowidła, słynna *Poetessa* i *Paquio Proculo e sua moglie* (raczej właściciel piekarni z żoną), przedstawiają kobiety właśnie z rylcami w dłoni i tabliczkami do pisania – być może symbolizującymi też status materialny i kulturalne aspiracje rodziny. Metafora pisania/płodzenia i falliczny kształt rylca czy pióra legły następnie u podstaw wyobrażenia o pisarstwie jako domenie przeznaczonej dla posiadaczy fallusa, a w rezultacie kwestionowania kobiecości kobiet parających się pisarstwem.



152

Cyceron, autor jednego z najbardziej wpływowych spośród zachowanych starożytnych ujęć zagadnienia stylów w prozie, terminem *stilus* posługuje się jeszcze często w znaczeniu ‘rylca’, używając go też w sensie przenośnym, ale nie w obrębie popularnej później teorii trzech stylów wymowy (*subtilis/humilis* – ‘prosty’; *gravis/vehemens* – ‘poważny’,’wzniosły’,

‘gwałtowny’; *modicus* – ‘ujmujący’, ‘ozdobny’, ‘potoczysty’); zasadniczo przeznacza dla nich kategorię „rodzaje wymowy” (*genera dicendi*). Podobnie autor *Rhetorica ad Herennium* mówi o „rodzajach” albo „figurach” (*genera, figurae*) – o figurze poważnej i ozdobnej (*gravis*), prostej (*extenuata*) oraz pośredniej (*mediocris*; *Ad C. Herennium libri…*), Kwintylian też podąża za tradycją Cycerona. Autorzy greccy, jak Dionizjusz z Halikarnasu czy Pseudo-Demetrios z Faleronu stosują odpowiednio terminy: charakter, pieczęć, matryca, piętno, symbol, a także ‘styl’, „mowa” czy kompozycja, wyróżniając trzy (Dionizjusz) lub cztery (Pseudo-Demetrios) ich odmiany.
Dla Cycerona i Kwintyliana *stilus* to więc przede wszystkim narzędzie pisarskie, ostre u jednego końca, spłaszczone na drugim, które służy zarówno do rycia na pokrytej woskiem tabliczce (albo, okazjonalnie, w innym materiale), jak i zacierania wszystkiego, co chybione czy nie dość celne. Narzędzie to właśnie ze względu na ową podwójną funkcję zasługuje na miano „najlepszego i najużyteczniejszego nauczyciela wymowy”, a w istocie na miano to zasługują ćwiczenia pisemne, które *stilus* przez metonimię oznacza – opracowanie pisemne odsłania bowiem niedostatki koncepcji myślowej, tak jak sam namysł triumfuje nad wypowiedzią improwizowaną (Cyceron). Nie ma tu antagonizmu pomiędzy mową a pismem: ostatecznym celem wykształcenia retorycznego jest łatwość wypowiedzi ustnej, celnej, przygotowanej wcześniej albo improwizowanej, na szeroko pojętym forum. Łatwość tę w stopniu mistrzowskim osiąga się dzięki wrodzonym zdolnościom, praktyce oratorskiej, wymagającej umiejętności szybkiego reagowania, oraz wspomagającym ją ćwiczeniom pisemnym (pilność ma tu miejsce przed prędkością, która przychodzi z czasem – Kwintylian) przy użyciu rylca, zachowującego słowa i myśli, które wytrzymały próbę krytyki, a zacierającego resztę (Kwintylian) i w tym różniącego się od trzcinki (*calamus, harundo*) czy późniejszego (poświadczone od V w. n.e.) pióra (*penna, pluma*) – narzędzi atramentowych, służących trwalszemu zapisowi. *Stilus* służy eliminacji wad wypowiedzi, takich jak niekontrolowany nadmiar – Arpinata mówi dosłownie o konieczności „spasienia” go „stylem” – a jednocześnie pozbawia wypowiedź jej emocjonalności. Jest to zaleta, gdy zwracamy się do kogoś oczekującego zracjonalizowanej argumentacji. Kiedy jednak chodzi o perswazję adresowaną do szerokiego odbiorcy, potrzeba (kontrolowanych retorycznie) emocji i manifestacyjnego odłożenia na bok

rylca, który chwilowo spełnił już swoją funkcję; wypowiedź w sposób widoczny zracjonalizowana staje się w tych okolicznościach „zwiotczała" – traci zdolność „zapalania", zdobywania audytorium „siłą", ściąga na mówcę podejrzenia o przebiegłość (*Ad C. Herennium libri…*).

Stilus jest przedmiotem materialnym, zostawiającym charakterystyczny dla siebie i dla ręki, która go prowadzi, ślad. Metonimicznie, jako ćwiczenie pisemne, zakłada naśladowanie wzorców wyprzedzające samodzielną pracę (Kwintylian): na początku wodzi się rylcem po tabliczce z wyrytym na niej pismem, aby wypracować ruchy dłoni, a następnie uprawia ćwiczenia progymnasmatyczne, pozwalające m.in. nabrać biegłości w posługiwaniu się różnymi formami gatunkowymi wykorzystywanymi w mowie (Kwintylian). *Stilus* służy też pracochłonnej korekcie pod kątem zgodności z normami. To dlatego możliwe stało się przenośne mówienie o „rylcu/stylu attyckim" albo „jednym rylcu/stylu" (Cyceron) jako pewnej matrycy zostawiającej charakterystyczny dla siebie znak, czego efektem jest reguła, zgodnie z którą zbioru wypowiedzi, w których nie da się znaleźć śladu wspólnej matrycy, nie nazwiemy „jednorodnym stylistycznie". Owa częściowa zbieżność pól semantycznych „stylu" (*stilus*) oraz greckiego „charakteru", którego łacińskim odpowiednikiem jest *forma* ('wzorzec', ale i 'wygląd', 'zewnętrzna postać'), w polszczyźnie zachowała się w wyspecjalizowanym znaczeniu stylu („styl" lub „charakter" pisma).

Termin używany przez Cycerona i Kwintyliana zasadniczo w znaczeniu 'rylca' i 'ćwiczeń pisemnych za pomocą rylca', a okazjonalnie tylko 'pisania w ogóle' czy 'charakterystycznego dla określonej kultury czy grupy sposobu doboru i ukształtowania materiału językowego' w obszernej literaturze nowołacińskiej poświęconej zagadnieniom retoryki i poetyki, występuje już powszechnie jako synonim wymienionych wcześniej Cycerońskich i Kwintyliańskich *genera dicendi* czy Demetriuszowego i Dionizjuszowego „charakteru", a zatem jako celowy (ze względu na tematykę, nadawcę, adresata, zamierzony efekt, czas czy miejsce) dobór oraz sposób opracowania materiału językowego, dający się określić jedną z będących w użyciu etykietek. Mówi się również o „stylu attyckim" i „azjańskim" w znaczeniach, w jakich w starożytności używano terminu „attycyzm" i „azjanizm", a także o „stylu cycerońskim", „senecjańskim", „pliniuszowym" czy „lipsjańskim", gdy chodzi o naśladowanie (pod

względem inwencyjnym, dyspozycyjnym i elokucyjnym) cech wypowiedzi charakterystycznej dla danego autora. Tworzy się też indeksy stylów wadliwych, jak np. Nicolas Caussin, autor *De eloquentia sacra et humana*, jednego z najobszerniejszych i najbardziej rozpowszechnionych w siedemnastowiecznej Europie podręczników retorycznych.
Wszystkie wymienione znaczenia wywieść można z różnych aspektów starożytnych ćwiczeń pisarskich przy użyciu rylca, jakkolwiek samo słowo *stilus* ulega petryfikacji jako termin z dziedziny teorii prozy i poezji, a stopniowo także innych dziedzin sztuki, odnoszący się do abstraktu, a coraz słabiej do przedmiotu materialnego. Tendencja taka utrzymała się do dziś: „styl" (angielskie i francuskie *style* czy hiszpański *estilo*) jako termin z zakresu poetyki, retoryki czy lingwistyki definiujemy – uznając co najwyżej część tej definicji za podstawową – jako sposób konstrukcji wypowiedzi ze względu na dobór materiału leksykalnego i jego organizację, a także wymogi sytuacji komunikacyjnej. Wyróżniamy style typowe, tj. charakterystyczne dla danej epoki, prądu czy gatunku w sferze literatury pięknej i poza nią, gdy mówimy o gatunkach funkcjonalnych, i style indywidualne – w odniesieniu do stylu danego autora lub dzieła; inny podział przebiega między stylami artystycznymi i nieartystycznymi. W każdym z tych wypadków kontynuujemy tradycje antyczne poprzez utożsamienie stylu czy to z pewną matrycą (podstawowe ćwiczenia przy użyciu rylca polegały na naśladownictwie: kroju liter, gatunków mowy, bądź też cudzych tekstów wzorcowych), czy z indywidualnym piętnem, którego pozostawienie wymaga żmudnej pracy obu końcówek rylca, aby przekroczywszy próg komunikatywności, nie reprodukować, świadomie czy nieświadomie, cudzych stylów; perspektywę zorientowaną na odrębność stylów autorskich można z drugiej strony uzasadnić w odwołaniu do fizycznych aspektów pracy z rylcem, której efektem jest zawsze rękodzieło. Biegłość w operowaniu stylem pozwala osiągnąć optymalną komunikatywność, jak też sprostać krytycznemu oku znawcy, jakkolwiek widoczne wirtuozerstwo w zakresie posługiwania się stylem bądź stylami nie służy efektowi wypowiedzi „szczerej" czy „pełnej emocji" – mówca mający porwać tłumy powinien osiągnąć to przed wyjściem na forum, a wyszedłszy, unikać podejrzeń o stylistyczne mistrzostwo. I znów wypadałoby odwołać się do Lubomirskiego, którego recepta na styl doskonały skupiała się w materialnie dosadnej sentencji-przykazaniu: „Nie

rzecz albowiem tego, co w słomie pięknie leżeć powinno, w bawełnę uwijać".

Iwona Słomak

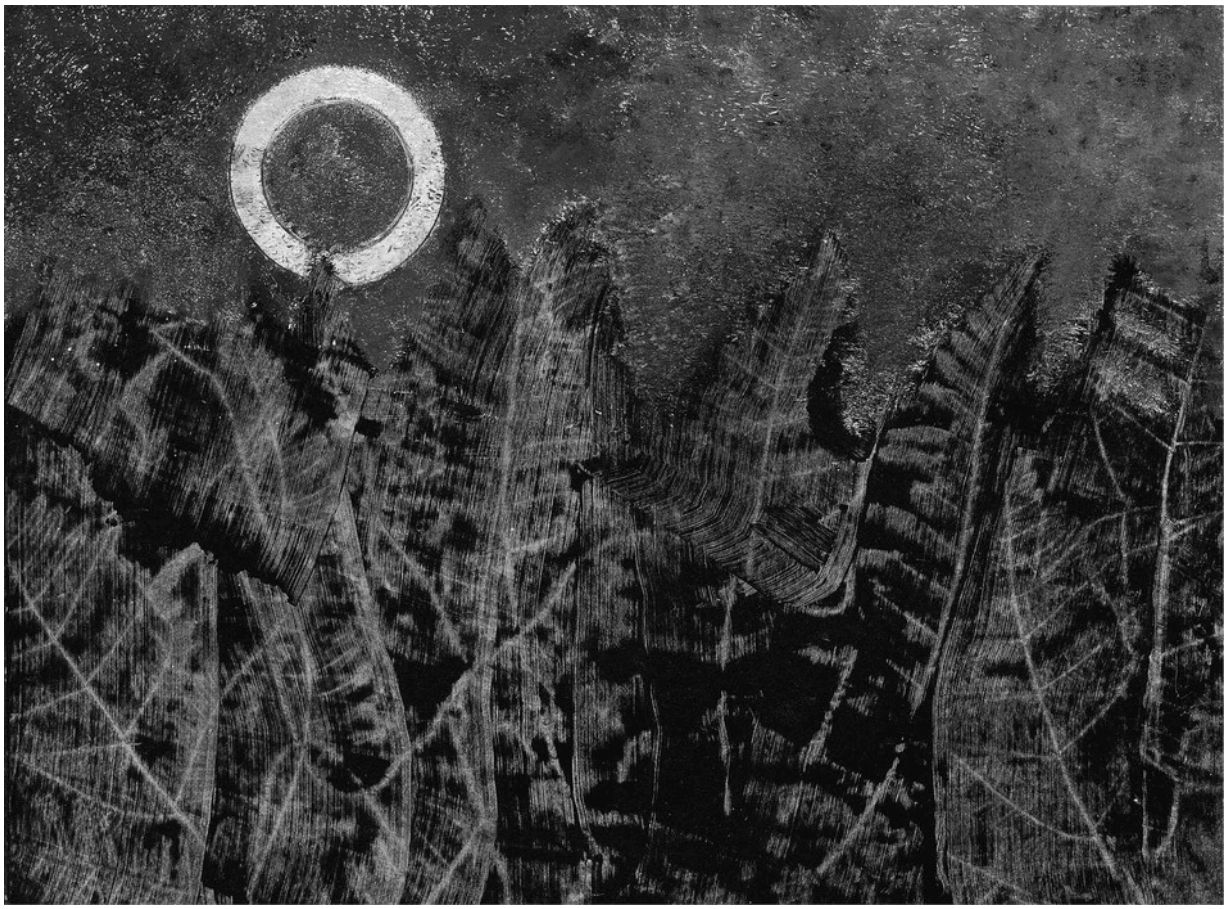
BIBLIOGRAFIA Ammianus Marcellinus (1935), [*Res gestae*] *Ammianus Marcellinus*, with an English translation by J. C. Rolfe, Cambridge. | Cicero, M. T. (1970), *Brutus*, w: idem, *Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 4, ed. H. Malcovati, Leipzig. | Cicero, M. T. (1980), *Orator*, w: idem, *Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 5, ed. R. Westman, Leipzig. | Cicero, M. T. (2010), *De oratore. O mówcy*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył B. Awianowicz, Kęty. | Columella, L. I. M. (1955), *De re rustica*, w: idem, *On Agriculture*, vol. 3, with an English translation by E. S. Forster, E. H. Heffner, Cambridge. | Dionysius Halicarnassensis (1974), *Demosthenes*, w: *Dionysius of Halicarnassus: The Critical Essays*, vol. 1, ed. and trans. S. Usher, Cambridge. | Dionysius Halicarnassensis (1985), *On Literary Composition*, w: *Dionysius of Halicarnassus: The Critical Essays*, vol. 2, ed. and trans. S. Usher, Cambridge. |Pseudo-Demetrios (1995), *On style*, w: Aristotle, *Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*, ed. and trans. S. Halliwell; W. H. Fyfe, rev. D. Russell; D. C. Innes, based on W. R. Roberts. Cambridge. | Quintilianus, M. F. (1996), *Institutio oratoria*, with an English translation by H. E. Butler, Cambridge.

SYLWA

We wprowadzeniu do części *Poetices libri septem* poświęconej różnym gatunkom sylw Iulius Caesar Scaliger następująco przedstawia etymologię ich nazwy rodzajowej: „Materię (*materia*) Grecy nazwali ὕλη i stąd nasza *silva* [dosłownie: 'las' – I. S.]: albowiem, obfitując w drzewo, dostarcza materiału niezbędnego przy wykonywaniu licznych prac". Objaśnienie to wydaje się aktualne dla typowych przypadków zastosowania kategorii *silva* na przestrzeni dziejów aż po wiek XVIII – w odniesieniu do (1) zbioru różnorodnych wiadomości i środków niezbędnych w praktyce krasomówczej (stanowiących, wedle słów Cycerona, „materiał budulcowy mowy"); (2) poetyckich utworów okolicznościowych, których poszczególne gatunki miały swoje odpowiedniki w przestrzeni prozy oratorskiej i podlegały tym samym co one regułom inwencyjnym, dyspozycyjnym i elokucyjnym, przy zachowaniu specyfiki mowy wiązanej; (3) utworów, jak pisze Kwintylian, zrodzonych „pod wpływem nagłego zapału", brulionów, pisarskich pierwocin.

O ile przy tym pierwszy i drugi typ sylw ma pewne wyróżniki formalne, opisane przez teoretyków wymowy i poezji, a jednocześnie łatwe do odnalezienia w kanonicznych realizacjach, o tyle trzeci, uwzględniany w wypowiedziach teoretyczno- i krytycznoliterackich, budzi wątpliwości z powodu braku oczywistych ilustracji – przykładem może być dzieło Andrzeja Frycza Modrzewskiego, który, tytułując je *Sylwami*, miał wyraźnie na celu złagodzenie – za pośrednictwem argumentu podlegającego także topice skromności – polemicznego tonu swych rozpraw. W XIX i XX w. jednak w powszechnej świadomości dawna i współczesna sylwa staje się przede wszystkim sylwą trzeciego typu. Stefania Skwarczyńska w obszernym artykule poświęconym poetyce sylw przyjęła, że konstytuuje ją zasada *varietas*, przejawiająca się jako wielość, różnorodność i niewspółmierność jednostek, a także uszeregowanie tych jednostek w planie, który pozostaje otwarty. Otwartość tę ograniczać mają tylko czynniki związane bezpośrednio z „horyzontami kulturalnymi, intelektualnymi, emocjonalnymi" „osoby twórcy" i z „konkretną" „sferą życia społecznego", z której on się wywodzi. Zasada *varietas* miałaby być w tym ujęciu burzycielska w stosunku do „bastionów kompozycji retorycznej" czy ideału „encyklopedii", której istotą byłoby dążenie do „[…]

wyjaśnienia wszechświata i związania wszechrzeczy poprzez jedną zasadę, równocześnie religijną, filozoficzną i naukową". Idąc tym tropem, Ryszard Nycz wskazał na negatywne odniesienie sylw do „retorycznego modelu wytwarzania, budowy i oddziaływania wypowiedzi […]" oraz „kształtowanie ich podstawowych wyznaczników jako przeciwstawnych ujęć trzech zasadniczych planów retorycznego schematu (*inventio*, *dispositio* i *elocutio*)". „Dominacji" jednego z tych planów w różnych typach sylwy autor *Sylw współczesnych* poświęcił uwagę o tyle, o ile „dominacja" ta mogła stanowić „kryterium różnicujące" je wzajemnie. Z kolei wskazane przez Skwarczyńską połowiczne zinstytucjonalizowanie „formy sylwicznej" Nycz przedstawił jako zjawisko stałego oscylowania sylwicznych tekstów pomiędzy dwoma biegunami: improwizacją i nieuchronnym skonwencjonalizowaniem. Właściwa sylwom zasada *varietas*, która wiąże się z ich „tekstualnym", „nie-dziełowym" charakterem, miałaby umożliwiać dywersyfikacyjną funkcję, jaką sylwy spełniają w obrębie instytucji literatury, stanowiąc „metaliteraturę" z jej potencjałem dekonstrukcyjnym czy krytycznym. Fenomen szczególnego zainteresowania kategorią „sylwy" w ciągu ostatnich dwu wieków staje się jeszcze bardziej zrozumiały, gdy dodamy do tego uwagę Skwarczyńskiej, wskazującą, że w XIX w. zasada *varietas* stała się „[…] nosicielką i wyrazicielką rozdarcia i niepokoju"; „[…] w imię żywiołowości i nieskrępowanej swobody odrzucono wówczas jako więzy całą sferę rodzajów i gatunków literackich […]. Ale to przecież równało się otwarciu drzwi formom sylwicznym – otwartym, improwizacyjnym, «pstrym» wielością i rozmaitością…".



153

W tym czasie daje się też zauważyć zjawisko opatrywania etykietką *silvae rerum* zachowanych rękopiśmiennych szlacheckich ksiąg domowych, zbiorów w typie staropolskiego raptularza, kopiariuszy, szkolnych podręczników retorycznych, wzorników listów i mów, zbiorów sentencji, poradników, imionników, kronik, herbarzy, antologii literackich, a także pierwotnie luźnych notatek czy materiałów łączonych i oprawianych dla wygody archiwistów i użytkowników bibliotek. Do tak szerokiego zbioru – w ramach zwyczaju wypracowanego w ostatnich dwu stuleciach – odnosi się ją dziś w przestrzeni historii literatury, na ogół wiążąc ją jednak z domeną oratorstwa. Zachowane materiały wskazują przy tym, że wcześniej była ona dość wyspecjalizowana, a same sylwy tworzono podług klucza, którego nieznajomość może obecnie dawać pozór niezorganizowania. W świadomości autorów dawnej Polski etykietka ta funkcjonowała dzięki znajomości pism krasomówczych Cycerona

w oryginale – należących do kanonu lektur w szkołach humanistycznych różnego typu, ze szczególnym uwzględnieniem jezuickich placówek oświatowych. Cyceron, który posługuje się kategorią *silva* czy *silva rerum* jeszcze jako przenośnią, używa jej wielokrotnie, a przy tym w ograniczonym kontekście – w odniesieniu do zasobu różnych wiadomości, toposów oraz środków stylistycznych. W identycznym znaczeniu Kwintylian posługuje się określeniem *copia rerum et verborum* w X rozdziale *Institutio oratoria*, gdzie omawia kanon wiadomości i lektur niezbędnych mówcy. Do prac Cycerona – a wiele wskazuje, że i Kwintyliana – odwołują się następnie autorzy wielokrotnie wydawanych podręczników retoryki. Aloysius Juglaris SI w *Ariadne rhetorum…*, Jan Kwiatkiewicz SJ w *Phoenix rhetorum…* czy Caietanus Felix Veranius CR w *Pantheon argutae elocutionis…* poświęcają oddzielne rozdziały zaleceniom dotyczącym gromadzenia sylwy. Juglaris do materii składających się na sylwę zalicza: (1) środki służące uwierzytelnieniu i jednocześnie ozdobie dowodzenia: świadectwa, przysłowia i przypowieści; (2) informacje dotyczące zwierząt, wysp, gór, jezior, źródeł, rzek, kamieni szlachetnych, ziół itp., które pozwalają sprawnie posługiwać się toposami z podobieństwa; (3) wiadomości historyczne oraz wiedzę na temat dawnych obyczajów, bajki poetyckie i opowiadania oraz emblematy. Podobnie pozostali; ich ujęcia różnią się przede wszystkim w kwestii ostatecznej postaci sylwy – Juglaris i Kwiatkiewicz przyjmują, że powinna ona zostać utrwalona w pamięci, a przy tym orator winien umieć zręcznie się poruszać wśród istniejących (dobrych) księgozbiorów; Veranius zaleca spisywanie sylwy, która powinna mieć przejrzysty układ (alfabetyczny lub stosujący się do klucza tematycznego), aby wszelkie potrzebne wiadomości mogły zostać z niej łatwo wydobyte. Zgodnie z podobnymi zaleceniami zredagowane są drukowane sylwy o charakterze encyklopedycznym, jak *Silvae vocabularum et phrasium cum solutae tum ligatae orationis…* (liczne wydania między 1580 i 1627 r.; autorami byli Heinrich Decimator i Valentin Schindler) albo bardziej wyspecjalizowana *Silva allegoriarum totius sacrae scripturae* (wydana dwunastokrotnie w latach 1570–1744; autorem był Hieronymus Lauretus OSB) i popularna *Concionum silva nova* (autorstwa Matthiasa Fabera SJ; wyd. prawdopodobnie w 1678 r.). Gdy mowa z kolei o dawnych sylwach poetyckich, nie można kwestionować poświadczonego przez autora *Institutio oratoria* zwyczaju tytułowania w ten sposób

literackich pierwocin/brulionów; trzeba jednak pamiętać, że nowożytni teoretycy literatury, jak Scaliger czy Sarbiewski, ilustrację definicji Kwintyliana widzieli przede wszystkim w dziele Stacjusza i w podobnych utworach okolicznościowych, co pozwalało utożsamiać pojęcie sylwy z kategorią rodzajową. Obejmowała ona kilkanaście gatunków aktualizujących określone reguły retoryczne: *epitalamium*, *genetliakon*, *soterion*, *propemptikon*, *hodoeporikon*, *eucharistikon*, *parenetikon*, *nuthetikon*, *paramythetikon*, *epibaterion*, *apobaterion*, panegiryk, laudację, hymn, epitafium, *epicedion*, treny, nenia, konsolacje. Zarówno okolicznościowość, jak i zretoryzowanie należałoby w tej sytuacji uznać za ich wspólny mianownik; jeśli były – deklaratywnie czy faktycznie – utworami improwizowanymi, to w ramach wirtuozerskiego popisu, który miał dowieść talentu i gruntownego wykształcenia retorycznego poety; jeśli przywołuje się w nich topos mowy „nieskładnej", afektywnej, to aby uwierzytelnić rolę, w jakiej występował poeta/orator – jako przyjaciel okazujący współczucie albo żałobnik, który, dotknięty bolesną stratą, zapomina o regułach sztuki.

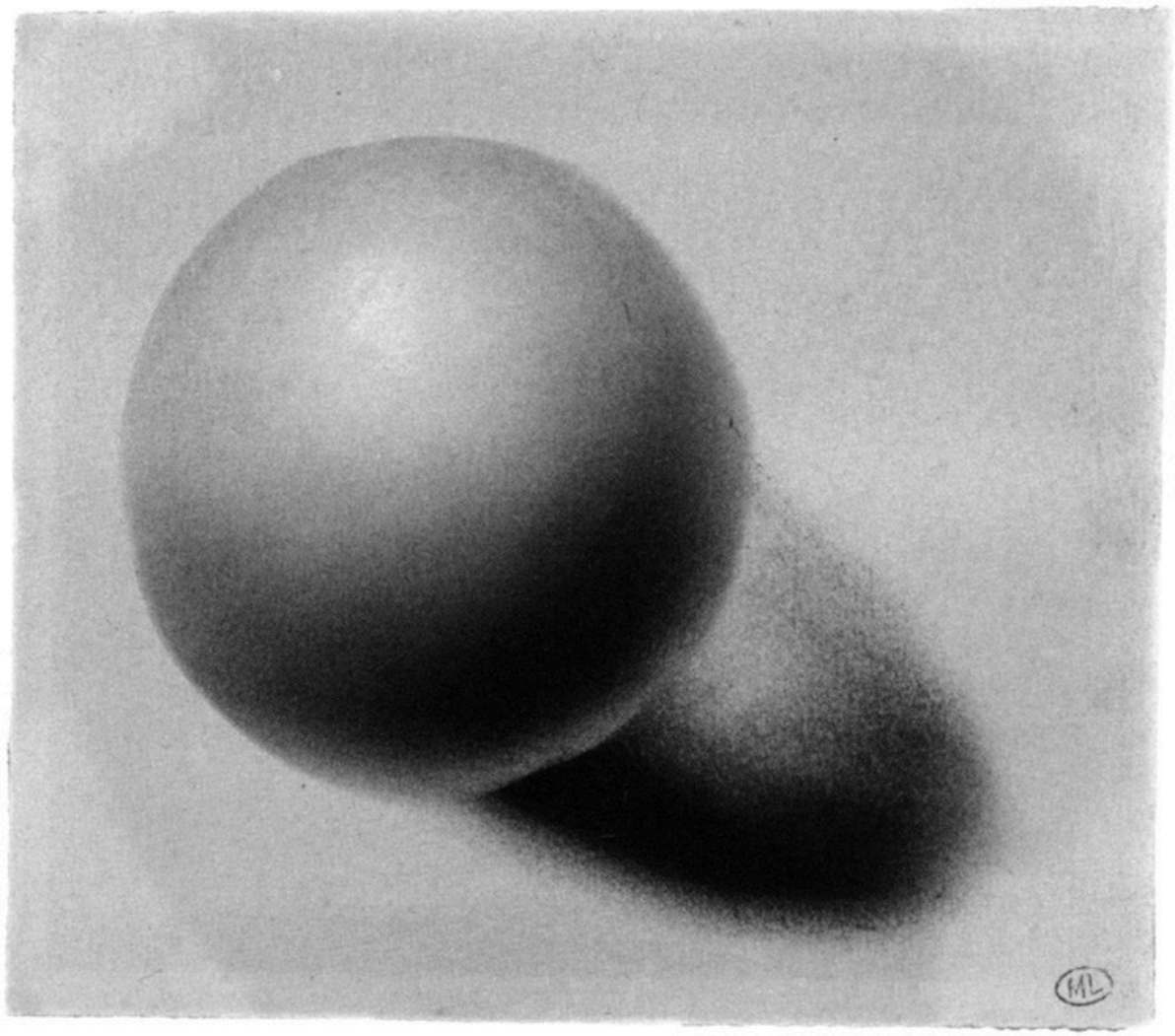
Iwona Słomak

BIBLIOGRAFIA Cicero, M. T. (1977), *Rhetorici libri duo qui vocantur De inventione*, w: idem, *Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 2, ed. E. Stroebel, Stuttgart. | Cicero, M. T. (1980), *Orator*, w: idem, *Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 5, ed. R. Westman, Leipzig. | Cicero, M. T. (2010), *De oratore. O mówcy*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył B. Awianowicz, Kęty. | Juglaris SI, A. (1658), *Ariadne rhetorum manuducens ad eloquentiam adolescentes*, München. | Kwiatkiewicz, J. (1672), *Phoenix rhetorum…*, Kraków. | Nycz, R. (1984), *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław. | Quintilianus, M. F. (1996), *Institutio oratoria*, with an English translation by H. E. Butler, Cambridge. | Sarbiewski, M. K. (1954), *De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, red. S. Skimina [wyd. dwujęzyczne], Wrocław. | Scaliger, I. C. (1561), *Poetices libri septem*, Lyon. | Skwarczyńska, S. (1970), *Kariera form literackich bloku silva*, w: eadem, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa. | Słomak, I. (2013), *Poetyckie i prozatorskie „sylwy" – wobec tradycji retorycznej*, „Śląskie Studia Polonistyczne", nr 2 [tutaj dalsza bibliografia]. | Veranius CR, C. F. (1670), *Pantheon argutae elocutionis…*, Messina [Frankfurt 1712]. | Zachara, M. (1980), *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej w XVII w.*, w: *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII w.*, red. H. Dziechcińska, Wrocław.

SYMBOL

Symbol należy do najbardziej tajemniczych, wieloznacznych (76 zarejestrowanych synonimów) i zarazem najrzadziej definiowanych terminów (np. brakuje go w słowniku Lindego). Greckie słowo σύμβολον (*sýmbolon*), od συμβάλλειν (*symbállein*) – ‘zbierać’, ‘porównywać’, pierwotnie oznaczało mały przedmiot metalowy, drewniany lub gliniany, np. monetę lub tabliczkę przełamaną na pół i podzieloną między osoby, które się rozstawały, ale mogły się kiedyś spotkać i rozpoznać przez zestawienie obu części. Przedmiot ten służył więc do identyfikacji tożsamości, jak później pierścień czy pieczęć. Termin przywołuje zatem pewną dwoistość, a także dzielenie i łączenie. Greckie słowo powstało przez złożenie cząstki συν (*syn*), oznaczającej ‘z czymś’, ‘wspólnie’, ‘razem’, oraz βάλλειν (*bállein*), znaczącego ‘rzucać’, ‘ciskać’ (łac. *ballista* to ‘starożytna katapulta’, ‘machina do miotania kamieni’; cząstka ta współtworzy także inne terminy, jak „parabola” czy „hiperbola”). Słowo „symbol” zawiera więc dynamikę i ruch, dlatego w poematach Homera σύμβαλλω (*sýmballo*) oznaczało spotkanie (po to, by rozpocząć walkę). Można zatem odnaleźć w symbolu połączenie dwóch rozdzielonych, a nawet przeciwstawnych rzeczywistości, zetknięcie gwałtowne, dynamiczne (mgnienie, błysk, iskra) skończonego i nieskończonego, zmysłowo uchwytnego i duchowego, wyrażalnego i niewyrażalnego. Cytowany przez Waltera Benjamina twórca romantycznej teorii symbolu i mitu, Friedrich Creuser, podkreślił momentalność epifanii znaczenia w symbolu: „to coś jak znienacka pojawiający się duch albo błyskawica, która nagle rozświetla ciemną noc. Moment, który chce zawładnąć całą naszą istotą”. Uderza więc jak pocisk wystrzelony z katapulty. Chwilę, w której symbol przyjmuje sens do swego ukrytego wnętrza, Benjamin nazywa „mistycznym mgnieniem”.

154



155

Symbol definiuje się najczęściej jako znak (Jerzy Ziomek uważa, że to raczej tekst), który oprócz znaczenia dosłownego odsyła do treści wieloznacznej i nieokreślonej, wymaga zatem od odbiorcy aktywności interpretacyjnej. Przy czym znak i sugerowana przezeń treść są ze sobą nierozdzielnie połączone, znaczą wspólnie jak dwie połówki przełamanej monety. Wszyscy badacze symbolu piszą o jego „migotliwości" i „mglistości", gdyż nigdy nie ujawnia on w pełni ukrytego sensu, ale zostawia inicjatywę odbiorcy. Wzywa go wręcz do aktywności, jest intencjonalny. Tzvetan Todorov twierdzi, że każdy tekst staje się symboliczny od momentu, w którym poprzez interpretację odkrywamy

w nim pośrednie znaczenia. Benjamin w pojęciu symbolu wyróżnia charakter imperatywny, odwołujący się do nierozerwalnego związku formy i treści, i dodaje, ponownie cytując Creusera, że w symbolu „idea zstępuje do świata cielesnego i poszukując wyrazu ostatecznie nieskończoną siłą swej istoty rozsadza formę ziemską jako naczynie zbyt słabe i zostaje tylko nieme zdumienie". Autorzy definiujący ten termin unikają jednoznacznych określeń i paradoksalnie opisują symbol symbolicznie. W fundamentalnym *Słowniku symboli* autorstwa Jeana Chevaliera i Alaina Gheerbranta znajduje się skrupulatne wyliczenie łańcucha siedmiu cech, ale każda z nich ma charakter wręcz enigmatyczny: (1) ciemność (symbol przekracza intelektualne rozumienie); (2) pobudzenie (przywołuje pewien rodzaj życia); (3) pionowość (wyznacza związki „pozaracjonalne"); (4) wysokość (należy do nieskończoności); (5) wielowymiarowość (każdy symbol kondensuje kilka sensów); (6) stałość (stały związek między symbolizującym a symbolizowanym); (7) względność (różnorodność ikonograficzna albo literacka).

Ernst Cassirer uważa operowanie symbolem za naturalną czynność ludzkiego umysłu. Może dlatego interesują się nim niemal wszystkie dziedziny wiedzy (m.in. teologia, historia, teoria i filozofia kultury, estetyka, językoznawstwo, medycyna, psychologia, etnografia, socjologia, religioznawstwo). Symbolami ludzkość posługuje się od czasu, gdy zaczęto odróżniać symbolizowanie od naśladowania (*mimesis*). Już w starożytności stoicy symbolicznie (lub alegorycznie – używano tych pojęć zamiennie) interpretowali mity i postacie bóstw. Arystoteles jednak termin ten stosował w odniesieniu do znaków lingwistycznych jako konwencjonalnych i arbitralnych. Ten sposób rozumienia terminu pozostał w tradycji matematycznej, logicznej i w innych naukach ścisłych (np. symbole chemiczne). W średniowieczu myślenie symboliczne stało się myśleniem powszechnym (Le Goff), każdy przedmiot materialny stawał się odpowiednikiem rzeczywistości wyższej, niematerialnej. Symbol odnosił się do utraconej całości i przyzywał świat boski. Doktryna zapoczątkowana przez św. Augustyna, a w pełni ukształtowana przez Hugona od św. Wiktora, dominowała aż do renesansu. W kulturze renesansowej jednak coraz większą wagę przywiązywano do materialnego kształtu rzeczywistości, więc symbole pozostały czytelne tylko dla wtajemniczonych. Do symbolicznej wizji świata wrócono w okresie baroku

– wtedy właśnie ujawniła się różnica w pojmowaniu symbolu i alegorii, wcześniej traktowanych zamiennie. Jednakże wyraźnego rozdzielenia, a nawet przeciwstawienia terminów dokonał dopiero Johann Wolfgang von Goethe, wyjaśniając, że alegoria jest arbitralna i konwencjonalna, natomiast symbol – bezpośredni i umotywowany, alegoria adresowana jest do intelektu, symbol – do percepcji, znaczenie alegorii jest zawsze określone i osiągalne, symbol wyraża niewyrażalne. Po oświeceniowej laicyzacji symbolu na nowo odkrył go romantyzm. Teoria opracowana przez Creusera mówi o symbolach jako „epifaniach boskości", o ideach wcielonych, a pani de Staël postulowała, by uważać wszechświat za symbol duszy ludzkiej. W polskiej literaturze romantycznej ekspansja symbolicznej wizji świata szczególnie związana była z mesjanizmem. Natomiast krytyka literacka nie przyswoiła sobie jeszcze rozróżnień Goethego i rzadko posługiwała się tym pojęciem. W centrum uwagi symbol znalazł się bardzo późno, dopiero na przełomie XIX i XX w., w okresie – nomen omen – symbolizmu. Wówczas refleksja teoretyczna dotycząca tego terminu uległa gwałtownemu nasileniu, a symbol stał się ideałem poezji. Osiągnął nawet status samoistnego bytu, nieulegającego tłumaczeniu na język dyskursywny, odsłaniającego bezgraniczne, pozazmysłowe horyzonty.

156

Do czasu dokonanego przez Goethego rozróżnienia między alegorią i symbolem ten ostatni zajmował niewiele miejsca w refleksji teoretycznej, ujawniał się ledwie na marginesie rozważań o alegorii. W tym kontekście o prawdziwej ekspansji teoretycznych dociekań dotyczących symbolu w naukach humanistycznych mówić możemy *de facto* w wieku XX. W badaniach psychoanalitycznych zarówno Freuda, jak i Junga sny traktowane są jako symbole głębokich konfliktów psychicznych bądź archetypów wspólnych całej ludzkości. Z kolei w badaniach religioznawczych różne elementy przyrody czy wytwory ludzkie traktuje się jako symbole przejawiania się *sacrum*. Rozwinęła się także refleksja filozoficzna na ten temat, a szczególne znaczenie mają tu prace Paula

Ricoeura. Odkrył on ważną cechę symboli, jaką jest żywotność, uderzająco odmienna od szybkiego umierania metafor. Źródło tego zjawiska filozof widzi w przynależności symboli nie tylko do logosu, lecz także do sfery *bíos*. Zakorzenione są bowiem w życiu, nie tylko w języku – twierdzi Ricoeur – pogrążają nas „w tajemniczym doświadczeniu mocy" płynącej ze snów, kosmosu czy marzeń. Punktem wyjścia hermeneutycznego ruchu od sensu dosłownego do ukrytego jest „życie zamknięte w symbolach", które staje się impulsem do twórczej interpretacji wynoszącej na wyższy poziom sensu. Ostatecznie jednak nie ma dwóch sensów, ale pojedynczy ruch przenoszący z jednego poziomu na drugi. Znowu więc przypomina się lot pocisku wystrzelonego z katapulty. Ricoeur rozpoczyna swe rozważania od sentencji Kanta: „symbol daje do myślenia"; i dodaje: „więc sens nie jest ustanowiony przeze mnie". Dlatego właśnie termin ten nie znalazł się w podręcznikach retoryki, które uczą, jak używać tropów. Symbol nie może stać się narzędziem, nie można go używać, trzeba go przeżyć. Symbol wymaga uczestnictwa. Symbolami nazywano też słowa wyroczni, proroctwa wyznaczające adeptowi drogę życia. Jest więc w symbolach także ruch w przyszłość, aspekt kerygmatyczny (Ziomek). „Pozostaje niewątpliwe – kończy swoje klasyczne studium o symboliczności Umberto Eco – że za każdą strategią trybu symbolicznego skrywa się, nadając mu prawomocność, jakaś teologia". Poetyka domaga się więc tutaj pomocy teologii, choćby negatywnej lub zlaicyzowanej.

Lucyna Nawarecka

BIBLIOGRAFIA Benjamin, W. (2013), *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa. | Cassirer, E. (1995), *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań. | De Man, P. (2012), *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk. | Eco, U. (1999), *Tryb symboliczny*, w: idem, *Czytanie świata*, wybór M. P. Markowski, M. Woźniak, przeł. M. Woźniak, Kraków. | Eliade, M. (1998), *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa. | Frye, N. (2012), *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk. | Le Goff, J. (1994), *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa. | Podraza-Kwiatkowska, M. (1994), *Symbolizm i symbolika Młodej Polski*, Kraków. | Ricoeur, P. (1985), *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska i in., Warszawa. | Ricoeur, P. (1986), *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa. | Ricoeur, P. (1989), *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa. | Todorov, T. (2011), *Teorie symbolu*, przeł. J. Stróżyński, Gdańsk. | Ziomek, J.

(1986), *Symbol wśród tekstów kultury*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław.

SYMULAKRUM

„Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły" – tymi słowami Czesław Miłosz kończy swój wiersz zatytułowany *Wiara*, będący częścią cyklu *Świat, poema naiwne*. To jedno zdanie jest kluczowe dla całego zakresu znaczeń, który, niczym pawi ogon, roztacza przed nami pojęcie „symulakrum". Dostępny on-line słownik etymologiczny języka praindoeuropejskiego (López-Menchero) wskazuje właśnie cień – *skojá* – jako słowo, z którego wywodzi się *simulatio*. *Simulacrum* łączy w sobie także znaczenia dwóch innych słów: *sm̥lis*, późniejszego łacińskiego *similis* ('podobieństwo') oraz *semli*, łacińskiego *simul*, *semel*, germańskiego *simble*, *simblum*, *semper* ('raz', 'zawsze'). Ten trop potwierdza także słownik Lewisa i Shorta, który oprócz znaczenia podstawowego: 'obraz', 'figura', 'portret', 'posąg', 'statua' etc., podaje, że *simulacrum* to: 'obraz', 'forma', 'cień', 'duch widziany w lustrze, we śnie' etc.; analogiczny do greckiego εἴδωλον: „quaecunque apparent nobis simulacra, Lucr. 4, 99". Zanim jednak *simulacrum* odnotowane zostanie przez łacinników (Lukrecjusz), pojawi się u Platona, co najmniej w dwojakiej postaci: jako cienie w jaskini opisywanej w *Państwie*: „czy myślisz, że tacy ludzie mogliby z siebie samych i z siebie nawzajem widzieć cokolwiek innego oprócz cieni [τὰς σκιὰς], które ogień rzuca na przeciwległą ścianę jaskini?", oraz jako fantazmaty/fałszywe reprezentacje w *Sofiście*: „Gość: A tej umiejętności, która stwarza złudny wygląd, ale nie podobiznę (τὴν δὴ φάντασμα ἀλλ᾽οὐκ εἰκόνα, *tēn dē phantasma all'ouk eokóna*), czybyśmy nie powinni najsłuszniej nazywać umiejętnością stwarzania złudnych wyglądów". Fantazmaty kierują nas w stronę cienia, ducha – φάσμα, na co wskazuje słownik Liddella i Scotta. A zatem to, co pod postacią *simulacrum* pojawia się w łacinie, dla Platona oznacza dwa różne zjawiska: reprezentacje – obrazy, które jako odbicia przesłaniają, odwracają uwagę od prawdy idei, czyniąc ludzi w jaskini niewolnikami, oraz fantazmaty – duchy, zjawy, pozory, które służą sofistom, aby symulować mądrość. Wokół tych dwóch znaczeń konstruować będą swoje teoretyczne rozważania nad istotą i problemami reprezentacji Friedrich Nietzsche, Pierre Klossowski, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard i inni.

W *Zmierzchu bożyszcz* Nietzsche zapisuje tezy dotyczące problemu prawdziwości świata, które wyznaczają zerwanie z myśleniem w kategoriach opozycji: rzeczywiste – pozorne: „«świat prawdziwy»

dźwignięto z przeciwieństwa do świata rzeczywistego: w istocie świat to pozorny, ile że jest tylko moralno-optycznym złudzeniem". Nietzsche zrywa z platonizmem, przez co zarówno symulakrum (pozór), jak i rzeczywistość stają się ze sobą tożsame: „Świat prawdziwy obaliliśmy: jakiż świat pozostał jeszcze? może pozorny?... Lecz nie! wraz ze światem prawdziwym obaliliśmy także pozorny!". Nie ma zatem różnicy pomiędzy cieniem a tym, kto go rzuca.

Do projektu Nietzschego odwołuje się Deleuze w tekście *Platon i symulakrum*, w którym pokazuje, że istotą symulakrum-fantazmatu jest dokonywana przezeń subwersja hierarchicznego, linearnego i zarazem dialektycznego modelu Platona, opartego na łańcuchu zapośredniczeń: idea – reprezentacja – kopia – kopia kopii – *simulacrum*. Według Deleuze'a ten łańcuch odpowiada neoplatońskiej triadzie: nieuczestniczący (ojciec) – część (córka) – uczestnik (narzeczony), która stanowi model prawnie uzasadnionych pretensji do określonego przedmiotu, cechy etc. Symulakrum, w przeciwieństwie do klasycznych, pretendujących do miana oryginału kopii, nie ma związku z fundującą je ideą, próbuje natomiast zająć jej miejsce, przez co zagraża (patriarchalnemu) porządkowi swoim niepodobieństwem (niepodporządkowaniem). Według Deleuze'a symulakrum kładzie kres hierarchii, podziałowi na oryginał i kopię, jest maszyną dionizyjską, która wprowadza władzę fałszu i fantazmatu – i dlatego projekt Nietzschego stanowi dlań pozytywną i twórczą drogę wyjścia z dialektyki podległej linearnemu modelowi zapośredniczeń.

Problem symulakrum podejmuje także Klossowski, pisząc o komunikacji w rozważaniach Bataille'a. Twierdzi on, że symulakrum stwarza „znak pewnego stanu momentalnego", to znaczy coś, co nie pozwalając na wymianę myśli, stanowi warunek komunikacji jako resztka czy odpad (cień to także odpad bycia, resztka na ścianie). Odpadki lub resztki imitują to, czego artysta nie był w stanie przekazać, symulakrum służy zatem jako trop, ślad, znamię tego, do czego dostępu nie daje komunikacja: „Wszystko, co wiemy z doświadczenia, to symulakrum; to pojęcie jest tylko odpadkiem odwołującym się do innych odpadków" (Klossowski). Cień jest odpadkiem koniecznym do istnienia tego, przez co jest rzucany.

Nieocenioną wykładnię znaczenia symulakrum u Klossowskiego zapisał Foucault w *Prozie Akteona*: „To złudny obraz (w przeciwieństwie do rzeczywistości); przedstawienie jakiejś rzeczy (w którym ta rzecz ukazuje

się i objawia, ale zarazem wycofuje się z niego i w jakimś sensie ukrywa); kłamstwo, które każe uważać jakiś znak za inny; znak boskiej obecności (i możliwość, by widzieć w tym znaku jego przeciwieństwo); symultaniczne nadejście Tego Samego i Innego (symulować – to, w źródłowym sensie, przybywać razem)" (Foucault). Foucault (i nie tylko) zwraca także uwagę, że w prozie Klossowskiego symulakrum wiąże się z uwodzeniem pisarza przez Złośliwego Demona (symulującego Boga), opisanego przez Hermesa Trismegistosa, Tertuliana czy wreszcie Kartezjusza w *Medytacjach*. Symulakrum jest zatem uwikłane w splot myśli greckiej, gnostyckiej, chrześcijańskiej i heretyckiej.

Na przecięciu tych systemów myślenia usytuował swoją krytykę symulakrum Baudrillard, w książkach *Wymiana symboliczna i śmierć*, *Zły demon obrazów* oraz *Symulakry i symulacja*. Jego rozważania różnią się od analiz Nietzschego, Klossowskiego i Deleuze'a, ponieważ rozciągają się na

trzy porządki symulakrów. Każdy z nich (imitacja – produkcja – symulacja) związany jest z innym stadium wartości (Baudrillard). Imitacja, obejmująca okres od renesansu do czasów rewolucji przemysłowej, wiąże się z rozkładem porządku feudalnego, zaburzeniem systemu hierarchicznego i kastowego, który operował znakami statusu, prestiżu etc., zarezerwowanymi dla określonej grupy społecznej. Ten okres wytwarza symulakrum naturalności i prowadzi do takich wytworów, jak widelec (proteza), stiuk, moda czy machiny teatralne. W tym porządku Baudrillard opisuje dwa różne typy imitowania: *trompe-l'oeil* (w nim także teatr), polegające na złudnym wytwarzaniu głębi i perspektywy, które stanowi grę z tym, co widzialne i niewidzialne; oraz stiuk, czyli tworzywo odpowiadające na marzenie o substancji, która byłaby ogólnym ekwiwalentem wszystkich pozostałych. Pierwszy pozytywnie uwodzi brakiem, zagadką, nieobecnością, drugi jest negatywny, ponieważ różnorodność zastępuje Tym Samym. Produkcja – porządek drugi – wprowadza rynkowe prawo wartości poprzez operowanie wytwarzanymi na masową skalę przedmiotami. Symulakrum drugiego rzędu to produkt seryjny, który nie imituje już oryginału, bo zrywa relację oryginał–kopia. Symulakry trzeciego rzędu funkcjonują natomiast w ramach ekonomii politycznej znaku, w której dominuje kod i modelowanie. Baudrillard twierdzi bowiem, że o ile w pierwszym porządku relacja polegała na imitowaniu oryginału, a w drugim na seryjnej produkcji tego samego, o tyle w trzecim wszystkie rzeczy powstają jako modele, które wytwarzają różnice między innymi modelami reprodukcji. Pierwszym porządkiem rządziło naturalne prawo wartości – oryginał jest więcej wart niż kopia; drugi porządek podlega rynkowemu prawu wartości – wartość zależy od podaży i popytu; trzecim porządkiem włada strukturalne prawo wartości – modelowanie i kodowanie dąży do homogenizacji kultury i społeczeństwa; symulakrum trzeciego stopnia jest np. sieć restauracji McDonald's, modelująca wyobrażenia na temat potrzeb, zdrowej żywności, równości etc., a szerzej – konsumpcji i w końcu społeczeństwa, przez co powiela model globalnej wioski. „Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły". Dziś coraz poważniejsze wydaje się pytanie o to, czy i światło nie skrywa się gdzieś w cieniu.

Michał Kłosiński

BIBLIOGRAFIA Baudrillard, J. (2007), *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa. | Deleuze, G. (1982), *Plato et le simulacra*, w: idem, *Logique du sens*, Paris. | Descartes, R. (1948), *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. Ajdukiewiczowa, Kraków. | Foucault, M. (1999), *Proza Akteona*, przeł. T. Komendant, w: idem, *Powiedziane, Napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa. | Genosko, G. (2002), *Baudrillard and signs. Signification ablaze*, London. | Klossowski, P. (1963), *A propos du simulacre dans la comunication de Georges Bataille*, „Critique", nr 195–196. | Lukrecjusz (1957), *O naturze wszechrzeczy*, przeł. E. Szymański, Warszawa. | Miłosz, C. (1999), *Świat, poema naiwne*, Kraków. | Nietzsche, F. (2010), *Zmierzch bożyszcz*, przeł. S. Wyrzykowski, Łódź–Wrocław. | Pawlett, W. (2010), *Simulacrum*, w: *The Baudrillard dictionary*, red. R. G. Smith, Edinburgh. | Platon (2002), *Sofista*, przeł. W. Witwicki, w: idem, *Sofista, Polityk*, Kęty. | Platon (2003), *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty.

SZOPKA

Żłobek, *praesepe*, jasełka, stajenka, betlejka, betlejemka, wertep. Oficjum, intermedium, misterium bożonarodzeniowe, pastorałka dramatyczna. Szopka franciszkańska, neapolitańska, kościelna, kolędowa (kolędnicza), kukiełkowa, domowa, satyryczna, polityczna, literacka, krakowska… Historii szopki towarzyszy wielość terminów i pojęć, a także niepewność co do jej genezy. Do zamieszania wokół definicji i źródeł szopki przyczynił się bez wątpienia Jędrzej Kitowicz, którego opis jasełek za panowania Augusta III sugerował pochodzenie szopki z nieruchomego żłobka ustawianego w kościele. Kitowicz najpierw wyprowadził pojęcia: „żłóbek" – od łacińskiego słowa *praesepe* (co „znaczy w polskiej mowie żłób"); oraz „jasełka" – od polskiego słowa „jasła" („jasła zaś zowią się zagrody pod żłobem, gdzie słomę na podściel pod konie służącą kładą"), a następnie zrównał je znaczeniowo („żłób i jasła są imiona jedną rzecz znaczące, tę samę, co słowo łacińskie *praesepe*"). Szopka zaś była budowlą otaczającą żłóbek („szopka mała na czterech słupkach, daszek słomiany mająca, […]; pod tą szopką zrobiony był żłóbek" – za: Kitowicz). Szopkę jako „niewielki budynek gospodarczy" (mała szopa) tylko w takim znaczeniu odnotowuje SStp, samo słowo „szopa" zaś – jak podaje Aleksander Brückner – jest niemiecką pożyczką z XV w. – dziś *Schuppen*, dawniej *schopf, schof*. Samuel Bogusław Linde w 1812 r. mówi o szopie „dla schowania rzeczy od deszczu", „szopie ku schowaniu siana", „szopie elekcyjnej", „szopie wojennej". Uwzględnia zdrobnienie „szopka", ale bez związku z interesującym nas kontekstem. Szopka jako „mały przyrząd w kształcie komnaty, z lalkami przedstawiającymi Narodzenie Pańskie" pojawia się dopiero w słowniku wileńskim z roku 1861, i – co ciekawe – jest to jedyne rozumienie słowa „szopka", jakie zna ten słownik.

158

Nie wiadomo dokładnie, od kiedy szopką zaczęto nazywać lalkowe przedstawienia misterium na Boże Narodzenie. Henryk Jurkowski, sięgając w głąb historii teatru lalek, na określenie „szopka domowa" (i ślady kukiełkowych inscenizacji misteryjnych) natrafia już w XVII w., a śledząc dalsze dzieje szopki, znajduje dowody na to, iż jako teatrzyk uliczny znana była w Warszawie już na początku XVIII w. Ten trop kwestionuje pogląd – oparty na świadectwie Kitowicza – jakoby szopka

powstała z nieruchomego żłobka na skutek jego przekształceń i wyodrębniła się dopiero w ciągu XVIII w. Jurkowski – a za nim część współczesnych badaczy – skłania się ku teatralnej tradycji szopki i uznaje ją za odmianę misterium bożonarodzeniowego o rodowodzie średniowiecznym. Autor zachowuje jednak ostrożność w formułowaniu ostatecznych wniosków, gdyż – jak pisze – „zbyt wiele spraw związanych z pochodzeniem szopki i jej dziejami jest jeszcze nie wyjaśnionych".

W historii szopki splatają się więc dwie opowieści. Pierwsza ma początek w Betlejem, gdzie w 330 r. upamiętniono narodziny Jezusa, ustawiając w grocie kamienny żłób. Od drugiej połowy IV w. wystawiano skromne żłobki (składające się ze żłobka/jasełek oraz figur Maryi i Józefa) tylko w tych kościołach, którym patronowała Matka Boska od żłobka (*Santa Maria ad praesepe*). Dopiero w XIII w. Franciszek z Asyżu rozpowszechnił ten zwyczaj, urządzając żywy (z udziałem ludzi i zwierząt) żłobek w grocie niedaleko włoskiej miejscowości Greccio. Odtąd żłobek co roku gościł w kościołach – przede wszystkim jako makieta, której ośrodek stanowiła grota lub szopa. W okresie baroku i rokoka, pod wpływem tendencji panujących w sztuce, makiety stawały się coraz bogatsze i wystawniejsze, a liczba figur postaci towarzyszących nowo narodzonemu Jezusowi sięgała nawet tysiąca. By uczynić dekorację atrakcyjniejszą dla wiernych, za pomocą ukrytych mechanizmów zaczęto nadawać figurkom pozory ruchu.

Przesuwające się na tle makiety lalki mają coś wspólnego z animowanymi na tle mansjonów (domków) kukiełkami przenośnej szopki. Czy jednak podobieństwo wystarczy, by mówić o wspólnej linii ewolucyjnej i wywodzić szopkę z nieruchomego żłobka? Analogia nie świadczy jeszcze o historycznej ciągłości… Tym bardziej, że podobieństwo też podszyte jest różnicą: ludowa skromność przenoszonej z miejsca na miejsce polskiej szopki (tak samo jak białoruskiej *betlejki* i ukraińskiego *wertepu*) wyklucza uznanie za jej pierwowzór bogatego mechanicznego żłobka barokowego, który nigdy swego miejsca nie zmieniał. Może zatem gdzie indziej należy szukać genezy szopki?

159

Oto alternatywna opowieść o szopce. Zaczyna się w średniowiecznym kościele, od krótkich dialogowych wstawek w liturgii Bożego Narodzenia, czyli tak zwanych oficjów. Z czasem dialogi te stają się coraz dłuższe (trwają nawet kilkanaście minut), a nawiązując do wydarzeń z Betlejem,

poczynają odtwarzać fragmenty fabuły znanej z relacji świętych Łukasza i Mateusza. Poszczególne akty ewangelicznej historii znajdują reprezentację w osobnych formach dramatu liturgicznego – tak wyodrębnia się Oficjum Pasterzy (*Officium Pastorum*), Oficjum Młodzianków (*Ordo Rachelis*) i Oficjum Proroków (*Ordo Prophetarum*). Ich teatralność ma charakter służebny – podporządkowana jest liturgii i przekazywaniu wiernym prawdy objawionej. W XIII w., w konsekwencji oderwania się od liturgii, powstaje misterium, forma, w której – jak pisze Jan Okoń – „moment teatralności, odtwarzania wydarzeń [...] dla publiczności, a nie tylko dla wiernych, zaczął odgrywać rolę pierwszoplanową". Samodzielna fabuła misterium przedstawia już nie pojedyncze epizody opowieści o narodzeniu Pańskim, ale jej całość, łącząc relacje Łukasza i Mateusza. Widowisko wzbogacano, wplatając w nie scenki o tematyce świeckiej (na przykład epizody z życia pasterzy). Pojawienie się lalek/kukiełek w teatrze misteryjnym związane było właśnie z tymi humorystycznymi i komicznymi intermediami – lalka błazna była pierwszą, która zastąpiła żywego aktora. Kukiełki początkowo współwystępowały z aktorami, potem ich drogi się rozeszły – misterium lalkowe oddzieliło się od misterium żywego, zachowując jednak charakter misteryjnej sceny symultanicznej. Na jej wzór budynek obnośnej szopki miał budowę trójdzielną – boczne mansjony zdobiły wieże, centralny osłaniał szopę ze żłóbkiem. Przed mansjonami znajdowało się proscenium, po którym poruszały się lalki. Z czasem zaczęto konstruować szopki piętrowe, wzorując ich architekturę na rzeczywistych budowlach (tradycyjna szopka krakowska na przykład szuka inspiracji w kształtach wież kościoła Mariackiego, kopuły kaplicy Zygmuntowskiej, attyki Sukiennic). Ewoluowały też funkcje szopki, która pierwotnie mając przeznaczenie religijne, wpisana była w obyczaj kolędowania. Wątek bożonarodzeniowy był w niej najważniejszy i nienaruszalny, wątki świeckie – poboczne i zmienne (zależne od regionu i aktualnych wydarzeń). Sceny realistyczno-obyczajowe szopki kolędowej, rozwijając się (kosztem stopniowej eliminacji treści biblijnych), dały początek szopce satyrycznej, z tej zaś wyodrębniła się szopka polityczna. Obie nie mają żadnego związku z liturgią, nie potrzebują teatrzyku w postaci budynku z mansjonami (szopki), nawet marionetki nie są w nich elementem koniecznym, bo realizacja sceniczna już nie jest ich cechą stałą (mogą być

formą wyłącznie literacką, nieprzeznaczoną do wystawiania). Co więc je łączy z gatunkiem macierzystym? Przede wszystkim ukształtowanie dramatyczne, ale też funkcja ludyczna, sezonowość i… nazwa genologiczna pojawiająca się w tytule lub podtytule: *Szopka krakowska „Zielonego Balonika”, Wileńska szopka akademicka, Polityczna szopka „Cyrulika Warszawskiego”, Wagary. Szopka szkolna*. W zeświecczonej szopce bez szopy słowo „szopka” przywołuje stylizacyjną, komiczną i satyryczną tradycję okolicznościowych i rodzajowych wstawek w dawnych widowiskach bożonarodzeniowych. Do takiej tradycji odsyłają te definicje słownikowe, które mówią o szopce jako „hecy, komedii; niepoważnej rzeczy” (Doroszewski), czy też „zajściu, wydarzeniu o charakterze afery; śmiesznej sytuacji, dziwacznym zachowaniu, które wzbudza ciekawość; czymś robionym na pokaz” (Zgółkowa). Znamy te skojarzenia z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego: „Lalki, szopka, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”; „Tańcuj, tańczy cała szopka”; „Sami swoi, polska szopa”. Wyłącznie polska – bo nigdzie indziej wariant satyryczny widowiska marionetkowego nie rozwinął się w odrębny gatunek.

Anna Szawerna-Dyrszka

BIBLIOGRAFIA Bystroń, J. S. (1993), *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, cz. 2, Warszawa. | Jurkowski, H. (1970), *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, Warszawa. | Jurkowski, H. (1978), *Z badań nad genezą szopki*, „Literatura Ludowa”, nr 2. | Kitowicz, J. (1970), *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław. | Ludwikowski, L., Wroński, T. (1978), *Tradycyjna szopka krakowska*, Kraków. | Ogrodowska, B. (2001), *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce. Mały słownik*, Warszawa. | Okoń, J. (oprac.) (1989), *Staropolskie pastorałki dramatyczne*, Wrocław. | Sztaudynger, J., Jurkowski, H., Ryl, H. (1961), *Od szopki do teatru lalek*, Łódź. | Turnau, I. (1958), *Do dziejów szopki polskiej w wieku XVIII*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 1. | Wierzbowski, R. (1972), *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki*, „Z Polskich Studiów Slawistycznych”, seria 4, Warszawa. | Windakiewicz, S. (1902), *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków. | Winkowski, S. (1970), *Polska szopka polityczna 1925–1939 (z zagadnień poetyki)*, „Litteraria”, t. 2.

T

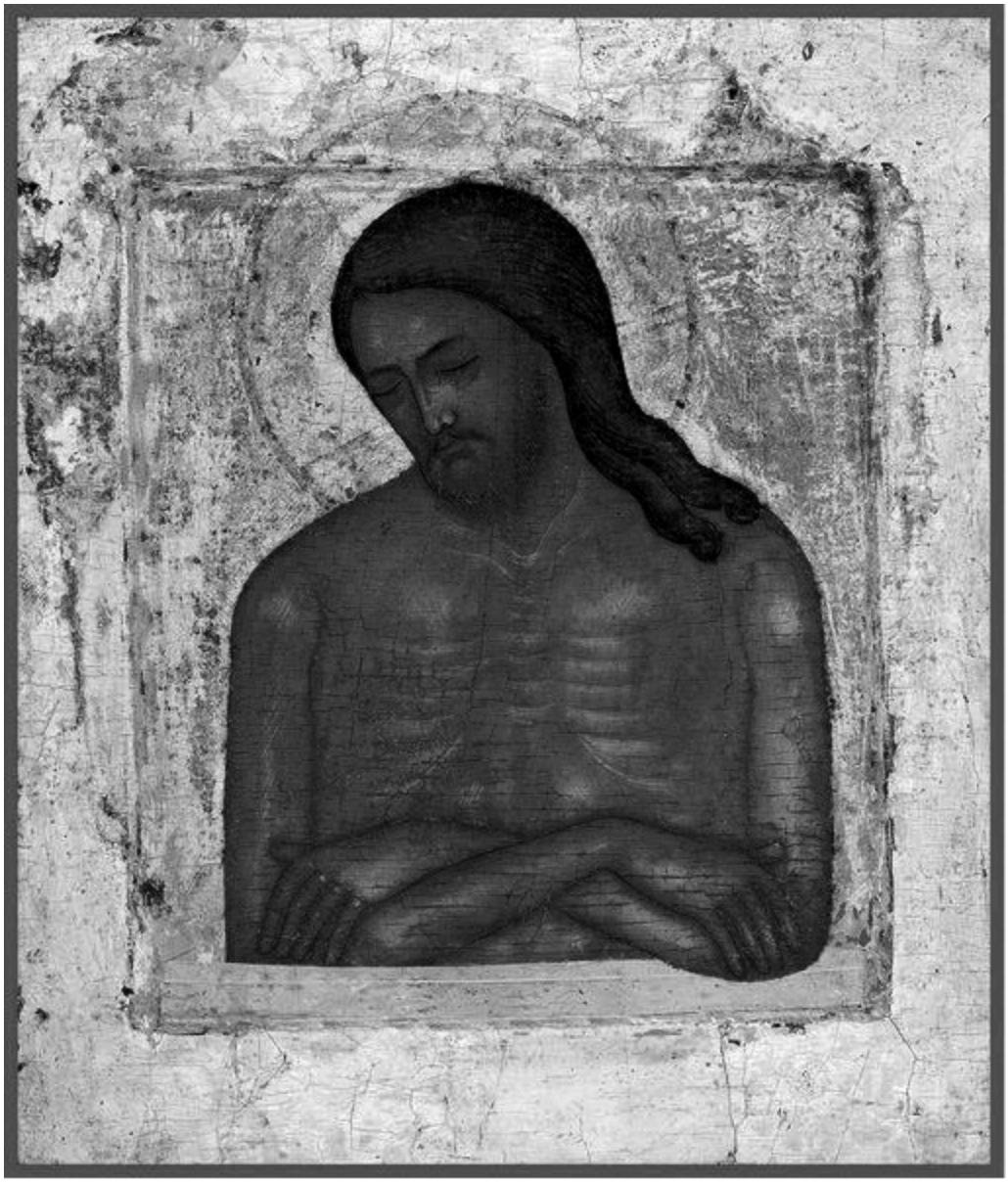
TAPEINOSIS / HUMILITAS

O tym, zakorzenionym w starożytnym porządku *decorum*, uskoku stylistycznym Kwintylian w księdze ósmej traktatu *Kształcenie mówcy* wspomina lakonicznie jako o błędzie polegającym na obniżeniu stylu. Taką pospolitość wymowy uważa za niewiele lepszą od obsceniczności. Choć słowa *tapeinosis* i *humilitas* nazywają jeden środek, bądź też błąd stylistyczny, ich wspólnota jest nieoczywista, jak to się często zdarza na styku świata greckiego z łacińskim. Punkt przecięcia stanowi bliskość ziemi. Przymiotnika *tapeinos*, od którego pochodzi rzeczownik ταπείνωσις (*tapeínosis*), używano w Grecji do określania ciał niebieskich znajdujących się właśnie blisko ziemi – χθών (*chthōn*). Z rdzenia, którego grecką realizacją jest to słowo, wyprowadzić można także łacińską *humilitas*. Próba uchwycenia twórczego działania języka w wypadku obu tych słów przynosi obfity plon, ponieważ ich zakres jest imponujący i zgoła niepospolity.

Tapeinosis, prócz technicznego użycia w sztuce retoryki, zawiera aspekt szeroko rozumianej niskości. Piękna, niestety najprawdopodobniej nieprawdziwa, teoria łączy ten kluczowy dla całej rodziny wyrazów przymiotnik z toponimem Tempea (poprzez hipotetyczny rzeczownik **tempos*), by tłumaczyć go jako rodzaj zagłębienia: w głowie (skroń) albo w planecie, co sugeruje, że w wypadku tego terminu również naukowców ciągnęło ku ziemi. Owa niskość przynosi pozornie paradoksalne efekty w przestrzeni moralnej – staje się zarówno złem, szpetotą charakteru, brakiem inteligencji i upadkiem, jak i chrześcijańsko pojętym dobrem. Chodzi oczywiście o ewangeliczną pokorę i łagodność (Jezus mówi o sobie, że jest łagodnego serca – Mt 11, 29: ταπεινὸς τῇ καρδίᾳ, *tapeinòs tē kardía*). Jest to zatem jedno ze słów, którym objawienie nadaje nowe, być może szokujące dla współczesnych znaczenie moralne, stając w jednym rzędzie z metanoią (zwyczajną zmianą zdania, która staje się odwróceniem życia), ekklesią (zgromadzeniem, które staje się mistycznym ciałem Boga)

i wieloma innymi. Przyjęcie uniżenia jest jednym z filarów tego końca świata antycznego. Natomiast hebrajskim praźródłem *tapeinosis* jest ענה (*anawa*), rozumiana jako pokora.

Gdy szukając innych technicznych znaczeń greckiego terminu, uniesiemy wieczorem głowę, dostrzeżemy astrologiczne wycofanie wpływu gwiazdy, a pozostając w ruchu na Ziemi – rodzaj baletowego *plié*, być może przysiadu lub ukłonu.



Łacińskie odbicie tego wyrazu, inaczej niż rzymscy bogowie, często stanowiący blady cień bóstw greckich, śmielej prowadzi nas w głąb niż grecki poprzednik. Jest również lepiej udokumentowane: przymiotnik *humilis*, od którego pochodzi nazwa środka stylistycznego oraz cechy charakteru ('niskość', 'uniżoność'), wywodzi się od wyrazu *humus, -oris* – 'ziemia'. Ta zaś najprawdopodobniej wiedzie do praindoeuropejskiego tematu **dʰégʰōm*, w którym językoznawcy widzą nie tylko słowiańską ziemię, grecką χθών (*chthón*), sanskryckie क्ष (*kṣa*), lecz także pochodzący od *humus* wyraz *homo*. Skromny, pęknięty środek/błąd stylistyczny pachnie ziemią, z której ulepiła człowieka jakaś wyższa istota.

Werdykt Kwintyliana oraz jasno pojęta wartość stylu wysokiego utrzymują tapeinosis przez długie stulecia w przestrzeni błędu, w zasadzie pokrewnego lapsusowi, jeszcze mniej wdzięcznemu rodzajowi zbliżenia z ziemią – upadkowi w wyniku poślizgnięcia. Późniejsze epoki jednak, buntujące się przeciw antycznym wzorom, potrafią korzystać z tego środka twórczo i precyzyjnie. Dobry przykład użycia tapeinosis przynosi motto poematu *Koniec świata, czyli satyra na wszechświat* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z 1928 r.: „*Apparebit repentina / Dies magna Domini / Fur obscura velut nocte / Improvisos occupans.* Śpiewka łacińska". Tak oto tekst należący do sławnego antycznego hymnu o Apokalipsie zostaje podważony pospolitym terminem „śpiewka". Właściwymi krewnymi tapeinosis/humilitas będą zatem wszelkie retoryczne umniejszenia, czasem unikające tabu, jak eufemizm, czasem faktycznie zwiększające efekt, jak litota, czasem, jak meiosis, nazywające Amazonkę strumieniem, a czasem po prostu rozczarowujące odbiorcę, jak antyklimaks.

Z humilitas korzystać będą najczęściej satyra i parodia, a stylistycznie – ironia. Dużo wcześniej urok obniżenia stylu odkrywa Szekspir w postaciach błaznów. Oto jedna z błazeńskich przyśpiewek, konsekwentnie obniżająca styl *Króla Leara*: „Kto strojne portki szyje, / Gdy głowa marznie w wichrze / Nie mniej niż łeb i szyję / Przeziębi członki niższe / Kto kiwa palcem w bucie / A w sercu złość ma niską / Ten szkodzi – mówiąc w skrócie – / I sercu, i odciskom".

Dzieje tapeinosis w kulturze, podobnie jak dowcipu, są dynamiczne; jego istotą nie jest już niskość stylu, lecz jego obniżenie, napięcie między środkiem użytym a środkiem oczekiwanym. Tak jak w finale prozy poetyckiej Zbigniewa Herberta *Ofiarowanie Ifigenii*, gdy po poważnym,

pełnym egzystencjalnego ciężaru opisie poszczególnych osób obserwujących dramat poeta spogląda na całość obrazu:
„Chór umieszczony na zboczu obejmuje świat we właściwych proporcjach. Niewielki błyszczący krzak stosu, białych kapłanów, purpurowych królów, głośną miedź i miniaturowe pożary żołnierskich hełmów, a wszystko to na tle jaskrawego piasku i niezmiernego koloru morza.
W i d o k j e s t p y s z n y, jeśli przywołać na pomoc odpowiednią perspektywę".
Nic dziwnego zatem, że trop nie cieszył się szacunkiem starożytnych – arystotelejska koncepcja przewagi aktu nad potencją oraz jedności *mythos* i *logos* wymagała używania sformułowań odpowiednich, możliwie najbliższych doskonałości. Wraz z odejściem od klasycznych wzorców pojawia się napięcie między przyjętym *decorum* a twórczą przekorą. Tapeinosis kwitnie swym przyziemnym kwiatem. Z odwrotnym procesem mamy do czynienia w postmodernizmie. Po odrzuceniu w imię transgresji praw i reguł, napięcie tapeinosis zdaje się tracić swoją moc. Estetyka kampu, którą nazwać by można estetyką tapeinosis, wynika z podważenia gatunkowej i stylistycznej tożsamości dzieła, a nawet jego ontologicznego statusu. Wywołuje to napięcie bezustanne, które może w końcu okazać się nużące (o czym sporo powiedzieli twórcy wczesnego modernizmu), prowadząc sztukę przez pozorną skromność ku arbitralnej pysze. Bezcenny *humus* kultury ma wszak swoje przeciwieństwo – piach.

Michał Szczurowski

BIBLIOGRAFIA Arystoteles (2006), *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław. | Gałczyński, K. I. (1979), *Koniec świata. Satyra na wszechświat*, w: idem, *Dzieła*, t. I, Warszawa. | Herbert, Z. (1997), *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław. | Kwintylian, M. F. (2012), *Kształcenie mówcy: księgi VIII–XII*, przeł. i oprac. S. Śnieżewski, Kraków. | *Novum Testamentu Graece* (2007), [Nestle-Aland ed. 27], Stuttgart. | Pokorny, J. (1989), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern. | Szekspir, W. (1997), *Król Lear*, przeł. S. Barańczak, Kraków.

TEKST

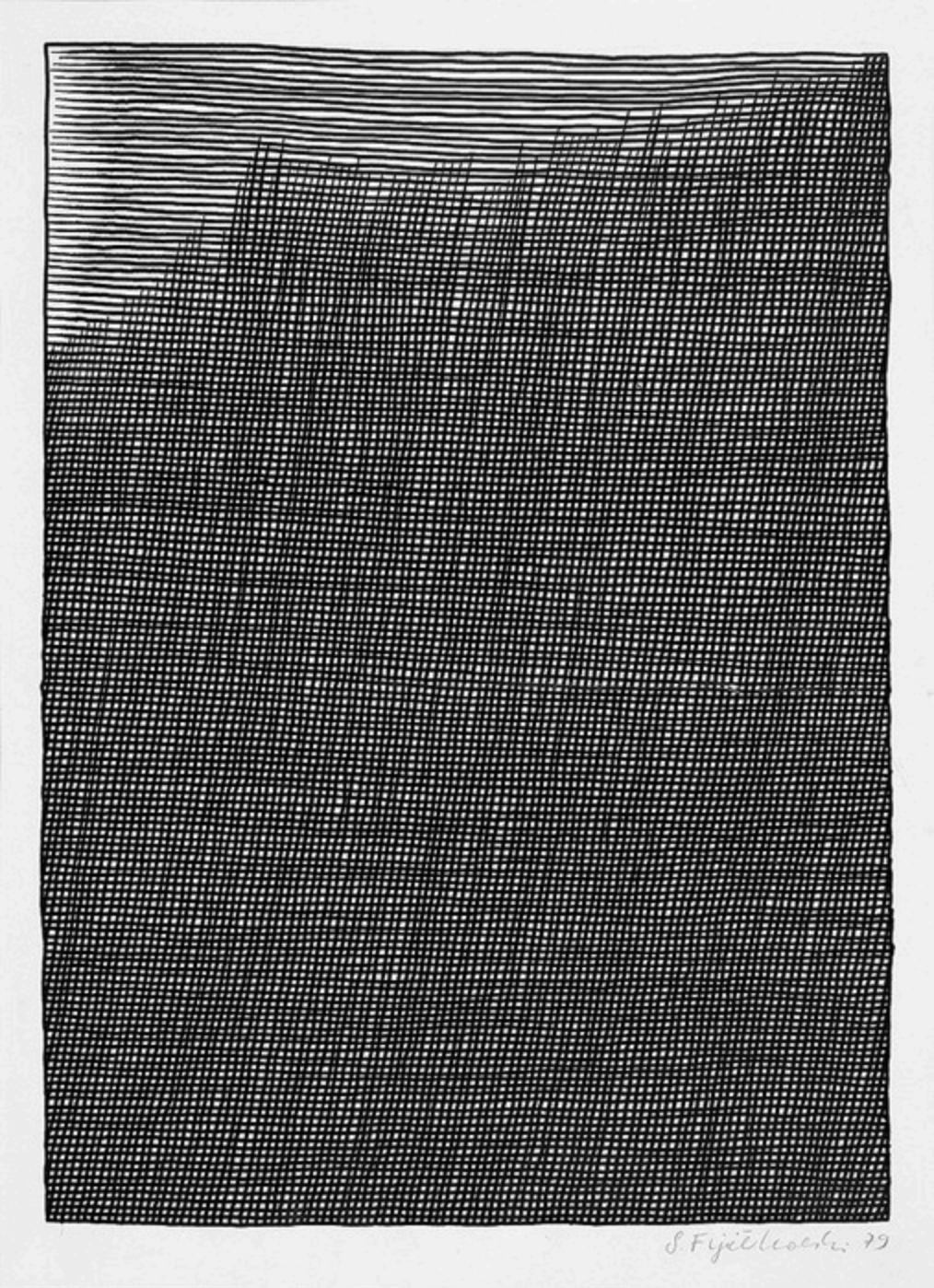
Otwórz – nowy – dokument tekstowy.
Spleść zwięzły tekst o „tekście" to nie lada wyzwanie. Nie sprzyja temu nadmiar definicji i akademickich objaśnień, wszak większość dyscyplin naukowych jest do tego terminu szczególnie przywiązana i każda z nich kroi definicję tekstu na własną miarę, prowadząc do ogólnego stwierdzenia, że jest nim każdy wytwór kultury, począwszy od malowideł na starożytnej ceramice, aż po internetowe recenzje – „wszystko jest Tekstem" (Barthes) i „nie ma poza-tekstu" (Derrida, 2011). Żyjemy zatem w świecie tekstów, przy czym „tekst to nie książka i nie zawiera się w woluminie umieszczonym w bibliotece" (Derrida, 2011) – tekst to świat wymagający nieustannej interpretacji. Zaczynamy więc od paradoksu – pozornie wszystko zostaje sprowadzone do tekstu, zamknięte w jego obrębie, w istocie jednak dochodzi do przekroczenia granicy tekstu, który staje się tworem nieskończonym. Jego konstrukcja ulega „rozgwieżdżeniu" i wymaga stałego poszukiwania sensu, który dzięki *differance* (różnicy rozumianej jako wiązka, splot odniesień i znaczeń) pozostaje nieuchwytny.
W obawie przed zagubieniem w labiryncie tekstowych teorii chwytam za nić.
Semantyczną bliskość między tkaniną i tekstem ujawnia etymologia. Łaciński czasownik *texere* oznacza 'tkać', 'splatać', 'wić', 'budować' i daje początek zarówno tkaninie, plecionce, materii (*textum*), jak i tekstowi (*textus*) w znaczeniu treści utrwalonej za pomocą znaków, niekoniecznie słownych. W wielu kulturach przedpiśmiennych „tkactwo i słowo utożsamiają się ze sobą" (Toussaint-Samat), a tkaninom przypisuje się niebagatelne znaczenie pierwszych komunikatów – wzorzyste wełniane przepaski były rodzajem informacji o przynależności plemiennej, białe lniane szaty spowijały egipskich kapłanów, jedwabie finezyjnie przetykane figuratywnymi motywami uchylały rąbka boskich tajemnic. Najstarszym sposobem utrwalania informacji był zapis tekstylny – szereg supełków zawiązanych w określonej konfiguracji na bawełnianych sznurkach różnej barwy. Węzełkami *kipu* Inkowie utrwalali proste wiadomości i dane rachunkowe. Zanim więc tekst mógł zostać napisany, z całą pewnością był wiązany i pleciony.

Zdarza się, że tkanina jest tekstem. Wyszywane płótno z Bayeux to jedno z najcenniejszych źródeł historycznych. Na ręcznie haftowanym gobelinie przedstawione są sceny z podboju Anglii przez Wilhelma I, bitwa pod Hastings w 1066 r. oraz życie codzienne mieszkańców ówczesnej Normandii, wyzierające spomiędzy sylwetek wojów, zwierzęcych grzbietów i komety Halleya. O niezwykłym gobelinie pisze też Owidiusz w *Przemianach*: „gdzieniegdzie złota nitka purpurę przeplata i rysuje na płótnie dawnych zdarzeń sceny". Arachne w tkackim pojedynku z Ateną podjęła tematy ryzykowne – nitki splotły się w tragiczne historie kobiet uwiedzionych i zdradzonych przez pożądliwych bogów. Heretycka treść haftu wzbudziła gniew mieszkanki Olimpu, jego misterne wykonanie – zazdrość. Atena zniszczyła wymowną plecionkę, a tkaczkę skazała na bezproduktywne przędzenie nici pod postacią pająka. Mit ujawnił różnicę między przędzeniem – czynnością ułomną, wytwarzającą jedynie półprodukt, mechaniczną w swoim biologizmie – a tkaniem – wytworem kultury, wymagającym rzemieślniczej biegłości w przetwarzaniu nici w płótna pełne obrazów. Falliczna dominacja Ateny oraz dotkliwie ukarana Arachne znamionują różnicę pomiędzy męskim i kobiecym sposobem tworzenia.
W przekonaniach ludowych przędzenie jako zajęcie gospodarskie było obowiązkiem kobiet, łączyło się ze sferą domową i troską o rodzinę w przededniu zimy. Nić babiego lata, jako znak dany gospodyniom z wrzeciona Matki Boskiej, była zapowiedzią pracy przy przędzeniu i tkaniu jako czynnościach domowych, ale oznaczała też nadejście czasu bajań i gadek w trakcie sąsiedzkich „posiadów". Badacz antyku, Berkeley Peabody, zwraca uwagę, że od zawsze na całym świecie tradycyjna opowieść łączyła się z aktywnością ręki – Aborygeni przy tworzeniu pieśni splatali figurki ze sznurka, Indianie między palcami przesuwali paciorki, natomiast na naszym rodzimym gruncie bajaniu towarzyszyło łuskanie (fasoli i grochu), darcie (pierza) i tkanie. Gadki bajarza umilały chłopom żmudne i czasochłonne czynności związane z jesiennym obrządkiem, dzięki niemu umacniało się też wśród mieszkańców wsi poczucie lokalnego scalenia i trwała pamięć o przeszłości. Zajęte pracą ręce pozwalają na ruch językowi, który napędzany śliną „młynkuje", „młóci", „miele", „pytluje" i „plecie" (Nawarecki). Tkactwo-plecenie opowieści weszło w sferę publiczną gromadnych spotkań (jeden rdzeń dla

prasłowiańskiego **tъkti, *tъko̯* – reg. tkę, ‘tkam’ i **tъkati, *tъkajo̯* – ‘tknąć’, ‘tykać’, ‘dotykać’ uzasadnia bliski związek pomiędzy tkaniem i spotkaniem; Boryś; Długosz-Kurczabowa) i stało się domeną mężczyzn.
Teza, że przędzie kobieta, a tka mężczyzna, znajduje swoje miejsce w badaniach etnologów, antropologów, ale i teoretyków literatury. Na sugestywnej historii Arachne wsparła się Nancy K. Miller, która śledząc losy mitologicznych prządek i tkaczek (Filomela, Ariadna, Penelopa), utożsamiła tkanie z tworzeniem historii, dając tym samym pożywkę arachnologii – feministycznej teorii podejmującej polemikę z dotychczasową marginalizacją kobiet autorek w typowo patriarchalnym świecie mężczyzn twórców. Poszukiwanie źródeł kobiecego pisania w antyku wyrosło poniekąd z opozycji wobec przewrotnej teorii Freuda, wedle której kobiecy wkład w rozwój cywilizacji ograniczał się jedynie do doskonalenia techniki plecenia i tkania. Czynności te miały wynikać naturalnie z pierwotnego wstydu kobiet, które splatały włosy łonowe, by ukryć defekt kastracji. Plecenie, rozumiane pejoratywnie, miało kompensować kobietom brak męskiej, płodnej zdolności tworzenia i naznaczyło kobiece narracje piętnem ułomności. Słynny hyfolog, Roland Barthes, zabijając autora, oddalił genderowe spory o tożsamość pająka, by pochylić się nad pajęczyną tekstu jako siecią powiązanych głosów. Ogłaszając, że „Tekst jest jak Tkanina”, przenicował dotychczasowe spojrzenie na ten dziwny splot: nie tylko utkany materiał jest tekstem, lecz także tekst ma cechy materiału – tworzy się przez nieustanne splatanie. Koncepcję plecionki uwzględniał Roman Ingarden, definiując elementy dzieła literackiego jako warstwy, które „są ze sobą związane i z istoty swej nie dają się rozdzielić”, a „składniki całości utworu […] są ze sobą ściśle splecione […] w spleceniu zaś rozwijają się”.
Podobieństwo tekstu i tkaniny ujawniło się już w średniowieczu, kiedy do sporządzania najbardziej szacownych rękopisów zaczęto używać tekstury – pisma złożonego z ciasno dosuniętych wyrazów, o literach ściśniętych i prostych, z grubymi pionowymi trzonkami. Oszczędna technika zapisu przyspieszyła tempo przepisywania ksiąg i poprawiła czytelność zapisanych słów – do dziś tekstura oznacza strukturę złożoną z uporządkowanych składników. Zdyscyplinowana czcionka, wersy oddzielone niewielką interlinią i wyraźnie zaznaczona rama tekstu widocznie upodabniały zapisaną kartę do kawałka tkaniny o gęstym

splocie. Zdobione haftem płótno przypominają bogato iluminowane karty Psałterza floriańskiego, który jest ponadto szczególną trójjęzyczną plecionką wersów łacińskich z ich polskim i niemieckim przekładem. Mistrzowskie wykonanie psałterza wzoruje się na tkackim rzemiośle, a średniowieczne *ad maiorem dei gloriam* wyraża metafora ludzkiego losu: „Zwijam jak tkacz moje życie. On mnie odcina od nici" (Iz 38, 12). Człowiek – tkacz własnego losu – spowity jest w tkaninę biologicznej egzystencji, która spleciona z nici osnowy (biernej) i wątku (aktywnej), tworzy rodzaj zasłony, za którą skrywa się tajemnica. Plątanina nitek, zawęźlonych i pozrywanych, obrazuje egzystencjalny niepokój i romantyczny mistycyzm. Słowacki kieruje do matki (w liście z 1845 r., a więc z okresu, kiedy zszywał rapsody poematu *Król-Duch*) tekstylne wyznanie: „ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby… z tamtej strony są kwiaty i rysunek". Tkanina jest więc splotem dwóch wymiarów egzystencji: biologicznej i mistycznej (Opacka-Walasek) – w wymiarze ludzkim jest to niedoskonały i postrzępiony ścieg człowieczego błądzenia, w wymiarze boskim ujawnia się jej przemyślny wzór i znaczenie.

Księgi biblijne zapisywane teksturą przyczyniły się do utrwalenia znaczenia „tekstu" jako wersetu z Biblii oraz do rozróżnienia pomiędzy sakralnym tekstem właściwym i pobocznym jego komentarzem (glosą). Stosowanie tekstury w średniowiecznych kodeksach dało natomiast początek książce uniwersyteckiej, co zrównało tekst ze skryptem naukowym i dokumentem.



162

Współcześnie tekst funkcjonuje raczej w postaci *scriptum* – czegoś, co zostało napisane (łac. *scribere* – ‘pisać’), w opozycji do komunikatu lub dyskursu jako treści wypowiedzianej (de Saussure, Ricoeur). Pismo tak

dalece zmieniło świadomość człowieka, że nawet wypowiedzi ustne nazywamy „tekstem oralnym". Tylko z pozoru brzmi to absurdalnie, bo jeśli chcemy w jakikolwiek sposób odnieść się do „żywej mowy", to usłyszane słowa trzeba powtórzyć, a wcześniej zapamiętać, czyli zapisać w pamięci. To znaczy, że nawet ludzie niepiśmienni zapisują słowa pamięciowo, więc poniekąd obcują z tekstami (wnikliwy obserwator tego paradoksu, Jacques Derrida, powie prowokacyjnie, że pismo jest starsze od mowy; Derrida, 2011).

Tekst jako utrwalona sekwencja znaków, wewnętrznie uporządkowana i spójna, z wyraźnym początkiem i końcem, zdominował teoretyczne dociekania strukturalistów. W warsztacie językoznawców stanowi on autonomiczną całość, wycinek językowych powiązań tematu i rematu oderwanych od kontekstu i pragmatycznego użycia. Związanie tego, o czym się mówi, i tego, co się mówi, tak by każde kolejne zdanie zawierało nawiązanie do informacji zawartej w zdaniach poprzednich, stanowi o logicznym splocie tekstu.

W semiotycznej koncepcji Jurija Łotmana tekst, spleciony z wyrażania i treści, oprócz znaczenia językowego uzyskał także znaczenie kulturowe, jako wytwór wszelkiej działalności człowieka. W ten sposób tekst to również inne niż językowe formy wyrażania – filmy, utwory muzyczne, teatralne i plastyczne, architektura, a także obrzędy i rytuały.

Język ustąpił więc miejsca rękom – te zaś znalazły odpowiednie narzędzia do obrabiania słownego materiału. Maszyna do pisania ponownie staje się maszyną do tkania. Komputer, jako „maszyna definiująca" współczesność (Bolter), niewątpliwie zmienił pogląd na tekst. Spełniły się marzenia Julia Cortazara, Itala Calvina i Stanisława Czycza o tekście ciągle i wielokrotnie splatanym – nielinearnym, wielogłosowym i ruchliwym. Edytory tekstu umożliwiły ingerowanie w jego strukturę za pomocą jednego kliknięcia – stał się on tkanką uległą, łatwo poddającą się formatowaniu. Globalna sieć internetowa, zastępująca pajęczą sieć Barthes'a, stworzyła nowe odmiany tekstualnych splotów. Tekst stał się hipertekstem – sieciowym labiryntem, mozaiką odnośników, otwartym dla czytelników projektem. Do powieści *Blok* Sławomira Shuty'ego wchodzi się i wychodzi jako do przestrzeni dostępnej czytelnikowi-autorowi na internetowym forum. Nowatorskie technologie oparte na złożonych algorytmach w ogólnym przekonaniu definitywnie oddalają człowieka od świata przyrody i naturalnych

surowców. Rewolucja jednak jest pozorna – pamięć komputerowa, podobnie jak tkanina, stanowi rodzaj pamięci opartej na binarnej grze układu nici (Hughes). Tekst splata się niezmiennie w kodzie binarnym: wątek – osnowa, 0 i 1, choć ta pierwotna podwójność może się ujawniać w napięciach różnych nici: kobiecość i męskość, system (*langue*) i realizacja (*parole*), oralność i piśmienność, zamknięcie w tekście (hermeneutyka) i wyjście poza tekst (dekonstrukcja), materializm i mistycyzm, tradycja i nowoczesność.

Wydaje się, że robota spleciona i czas odejść od krosien. Zapisz – zamknij. Tyle że tekst raz „skończony" odnawia się w innych tekstach, tkanina się marszczy i materiał nadal rozwija się w fałdach. Nie pozostaje nic innego, jak odszukać w nim „owo małe miejsce, maleńki ścieg lub pętelkę wplecioną w tylną ścianę płótna" (Derrida, 2011) i podążyć za nicią wśród tkackich rekwizytów: czółenek, kanw, wątków, zasłon i marionetek, w labirynt tekstów.

Iwona Wieczorek-Bartkowiak

BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (1992), *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków. | Bolter, J. D. (1990), *Człowiek Turinga. Kultura zachodu w wieku komputera*, przeł. T. Goban-Klas, Warszawa. | Derrida, J. (2004), *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa. | Derrida, J. (2011), *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź. | Ingarden, R. (1967), *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław. | Miller, N. K. (2009), *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków. | Nawarecki, A. (1994), *Pan plotka i pokrzywy*, w: *Plotka*, red. K. Uniłowski, Katowice. | Ong, W. J. (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa. | Opacka-Walasek, D. (2009), *Tkanka życia, tkanina poezji*, w: *Niepewna jasność tekstu*, red. J. M. Ruszar, Kraków. | Ricoeur, P. (1989), *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa. | Saussure, F. de (2002), *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Polański, Warszawa. | Szczuka, K. (2001), *Prządki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków. | Dobrzyńska, T. (red.) (1986), *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, Wrocław. | Toussaint-Samat, M. (2002), *Historia stroju*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa.

TESTAMENT

Można podać dwojaką definicję testamentu: albo każdy tekst jest testamentem (Derrida), albo jest to ściśle skodyfikowany gatunek, którego poetyka „jest niemal tak rygorystyczna, jak poetyka sonetu" (Piwowarczyk). Poetyckie *testimonium* jednak nie jest kategorią jednoznaczną. Sytuuje się na polach gatunkowej eksterytorialności – przez co myli badawcze chęci typologizacji zjawiska. Zawsze będzie to pościg zakończony niepowodzeniem, gdyż żadna etykieta gatunkowa nie jest tak semantycznie nabrzmiała. O ile „literackie" opisy filozofii słowa testamentalnego potęgowały jego działanie do każdego gestu językowego w myśl zasady: nie ma nic poza testamentem, o tyle przywrócenie ostatniej woli rzeczywistych (historycznych) proporcji, łączy się z ruchem odwrotnym, który nie pozwala naruszyć ani na jotę papierowej przestrzeni dokumentu. „Właściwy tekst testamentu kończył się datą. Gdy ten, który go spisywał, doszedł do ostatniej linijki, nacinał papier o palec niżej, równolegle do pisma i prawie przez całą szerokość karty, zostawiając tylko marginesy na około trzech palców. Następnie podcinał z obu boków wzwyż i tak powstały skrawek zaginał do góry tak, że jego brzeg czasem nawet przykrywa ostatnią linijkę tekstu; w to zagięcie kładło się wosk i wtedy testator oraz świadkowie przyciskali swoje pieczęcie. Tak powstawał rząd pieczątek tuż pod tekstem, co uniemożliwiało jakiekolwiek dopiski" (Borkowska).

Własnoręcznie sporządzony testament holograficzny, w którym każdy znak znajdujący się poniżej podpisu jest wyjęty spod prawa, sporo łączy z warsztatową manierą niektórych literatów. Wielu poetów tuż po wieńczącym tekst wersie zamyka go datą, miejscem powstania i pieczętuje podpisem. Takie działania nieobce są też prozaikom, eseistom i badaczom, którzy po ostatnich słowach składają zeznanie z przeciągu czasu i przedziału miejsc, w których wykluwały się złożone na papierze myśli. Wszystkie podobne zabiegi, niewymagające świadków w trakcie sporządzania (inaczej niż w wypadku testamentu allograficznego, kiedy to osoba niepiśmienna, niewidoma lub niewładająca określonym językiem musi złożyć dyspozycje w obecności dwóch osób), pozwalają myśleć o literacie jako *homo testis*. W takim razie każde wydanie książki byłoby ogłoszeniem testamentu, a każdy akt czytania – jego otwarciem.

Etymologicznie łacińskie *testamentum* prowadzi do słowa *testis*, oznaczającego świadka, ale i ogólnie tzw. osobę trzecią (w związku z łacińskim *tres*) – niewidzialnego rozjemcę, arbitra w polubownym sądzie. W odniesieniu do ksiąg Starego i Nowego Testamentu, które oznaczają przymierze między Bogiem a ludźmi, świadkiem tego ponadświatowego paktu, tzw. osobą trzecią, byłby najprawdopodobniej Duch Święty. To jednak sytuacja absolutnie wyjątkowa. Między pro-testem a po-świadczeniem negocjowali ludzie z krwi i kości – *fidei testis*. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa nastąpiło przejście od *kerygmy* Apostołów do *dogmy* Ojców Kościoła. Tych ostatnich nie uważa się jedynie za „świadków starożytnej wiary", *testes antiquitatis*, lecz przede wszystkim za „świadków prawdziwej wiary", *testes veritatis* (Leśniewski). Na arcyważną rolę świadka w czasach współczesnych wskazywał Gabriel Marcel, pisząc, że „istota tego, co ontologiczne, może być tylko poświadczana".

Zupełnie nowego znaczenia nabrało słowo *testis* wobec krytycznych wydarzeń XX stulecia: „W łacinie słowo *testis* oznaczało osobę, która występowała w sporze lub w procesie jako pośrednik pomiędzy dwiema stronami. Słowo *superstes* oznaczało osobę, która coś przeżyła, uczestniczyła w jakimś wydarzeniu od początku do końca i z tego powodu dawała świadectwo. *Superstes* to ten, kto przeżył. Kto ocalał. Ten, kto uniknął śmierci. Świadek będący ocaleńcem" (Rutkowski). Skoro podmiot piszący nazywa się ocalałym, to przedmiot jego świadectwa można nazwać ostańcem, tekstem trwającym na przekór procesom niszczenia, odsłoniętym z masywu tekstów ze względu na jego szczególną odporność. Nawet w geomorfologii występuje termin „góra świadek", samotne wzniesienie opierające się erozji. Kategoria *superstes* tylko z pozoru jest czymś szczególnym i rzadko spotykanym. Każdy tekst to świadectwo absolutnie wyjątkowe, coś, co przerosło przymiarki niespisane, coś, co przeszło myślową próbę doboru naturalnego i wybiło się na zaistnienie. W tym sensie każdy zapis stanowi swoisty testament, który przykrywa wielkie masy nienapisanego, niewymówionego. Dlatego granice testamentu mają podwójną wartość: albo metaforycznego przestworu pisma, albo ściśle wytyczonego na kawałku papieru miejsca ostatniej woli (Piwowarczyk).

163

Istotny aspekt poetyckiego *testimonium*: „zabawowe naruszenie reguł Strachu i Wstydu", „psoty bezwstydu", które Jurij Łotman nazywa „zainteresowaniem dla tajemnic śmierci". Rosyjski semiotyk łączy Seks ze

Śmiercią, natomiast francuski eseista, Pascal Quignard, zestawia Seks z Trwogą. Wiersze ostatnie to poetyckie *testamentum*, czyli liryczna ostatnia wola, ostatni własnoręczny dokument. W etymologii tego słowa pobrzmiewa kilka znaczeń: oprócz *testis fidei*, świadka Chrystusowego czy jurydycznego – dowodu rzeczowego, *testis* oznacza jeszcze „świadka męskości", anatomiczną część męskiego gruczołu płciowego. Jądra rzadko występują pojedynczo, trzeba więc użyć liczby mnogiej, czyli *testes* (co znaczy również 'dziedzictwo'). Szukajmy zatem „znaków męskości" w poezji chwackich staruszków, bo „zmniejszenie funkcji wewnątrzwydzielniczej jąder w niczym nie osłabia popędu płciowego" (Ruffié). Anatomiczne *testes* – „świadkowie męskości" – są tylko jednym z emblematów prawdy życia i śmierci.

Słowo testamentalne, etymologicznie wzmocnione siłą protestu (*pro-testis*), ustanawia język na prawach własnej konwencji (ugody między literaturą a rzeczywistością). Nie można wyprzeć się testamentu – to wiersz przybrany – który się wypełnia, nie interpretuje. Zazwyczaj testament to osobista relacja, przeciwstawiająca się powszechnym schematom, niecofająca się również przed chłodną ironią, naturalistycznym opisem. To nie tylko monologi na scenie wyobraźni frenetycznej. Testament pomimo wersów zaprawionych goryczą ma w sobie aspekt wezwania, pozwu do działania, monitu do pozostałych. Idź, stań się, nie odwracaj się – dla czytelnika poezji znajomo brzmią te ponaglenia.

Nie trzeba być człowiekiem u kresu życia, by pisać testament. Zdarza się, że najciekawsze realizacje słów ostatnich powstają w sile pisma. Jak być wyzutym z życia w jego pełni, zaświadczają teksty młodych utracjuszy lub dostojnego T. S. Eliota, który w młodości pisze *Gerontion* (opublikowany w 1920). Tak właśnie jest, że „«gest pożegnania» może być wyrazisty w twórczości poetów o różnych metrykach" (Legeżyńska). Zbigniew Herbert, wierny swemu *Testamentowi* ze *Struny światła*, Jarosław Iwaszkiewicz, powracający w tomie ostatnim do swych pożegnań z *Innego życia*, potwierdzają istnienia niekłamanych seniliów młodości. Wierszy, które „częstokroć przeszły próbę lęku, cierpienia, bliskości śmierci" (Nawarecki) nie można już nazwać czczymi „umierankami". Uwiąd młodości kładzie się cieniem na poetyckich stronach. Wstąpienie w strefę szarości pozwala wyzbyć się fałszywej potoczności, raczej przeczuwać niż być pewnym. Żyjąc – jak pisał Jaroslav Seifert – „najgorsze ma się przed

sobą" (*Kolumna morowa*) i od tego przekornego mementa trudno się uwolnić. Kiedy na wszystko spogląda się już *sub specie mortis*, każda litera ma charakter dopełnienia, zbliżenia do ostatecznego postawienia kropki.

„To życie, z którego śmierć usunięto na bezpieczną odległość, wydaje się nam mniej rozkochane w rzeczach i w ludziach niż życie, którego centralnym punktem była śmierć" (Ariès). Na podobną, zaskakującą ocenę zdobywa się uznany rewelator praktyk umierania, Vladimir Jankélévitch: „Stała, choć utajona obecność śmierci uwzniośla życie, obdarza naszą egzystencję pasją, ferworem, energią. Można powiedzieć, że to co nie umiera, nie żyje". Testamentalność nie musi być naznaczona złowieszczością nekrologu, oznajmienia o nieodwołalnej przeprowadzce podmiotu w czas przeszły dokonany. Mamy silną pokusę przypuszczać, że testamenty lokują się po stronie życia – zagospodarowania rzeczy, dóbr niematerialnych, stabilizacji stosunków międzyludzkich. W swej inwentarzowej pasji spisywania miejsc i spraw autorzy testamentów stają się najlepszymi znawcami ziemskich marności, nie zatracają się w nich, tylko uważnie, zgodnie z kolejnością w katalogu, przechodzą do następnego ludzkiego doświadczenia.

Sens testamentalny skraca dystans między słowem a desygnatem, dba o przyległość semantyczną znaków wobec rzeczywistości. Wymaga też specjalnego rodzaju pokory – zgody na rozchwianie, wyrzeczenia się naukowej pychy, asystowania przy teraz oniemiałym, lecz kiedyś złotoustym poecie. Przedśmiertne słowa są ostatnią szansą rozmowy. Wiatykiem na nieznaną drogę.

Miłosz Piotrowiak

BIBLIOGRAFIA Ariès, Ph. (1992), *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa. | Borkowska, M. (1994), *Dekret w niebieskim ferowany parlamencie. Wybór testamentów z XVII–XVIII wieku*, Kraków. | Derrida, J. (2005), *The Politics of Friendship*, trans. G. Collins, London – New York. | Jankélévitch, V. (2005), *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa. | Legeżyńska, A. (1997), *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*, w: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań. | Leśniewski, K. (1995), *Ekumenizm w czasie. Prawosławna wizja jedności w ujęciu Georges'a Florovsky'ego*, Lublin. | Lotman, J. M. (1974), *Dwa teksty semiologiczne. O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*, przeł. M. R. Mayenowa, „Teksty", nr 3. | Marcel, G. (1998), *Być i mieć*, przeł. D. Eska, Warszawa. |

Nawarecki, A. (1993), *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice. | Piwowarczyk, E. (2010), *Legaty testamentowe ad pias causas w XV-wiecznym Krakowie. Z badań nad pobożnością miejską*, Kraków. | Quignard, P. (2002), *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa. | Ruffié, J. (1997), *Seks i śmierć*, przeł. B. A. Matusiak, Warszawa. | Rutkowski, K. (2005), *Figuranci*, „Twórczość", nr 4. | Seifert, J. (1996), *Kolumna morowa*, przeł. L. Engelking, „Tygiel Kultury", nr 8–9.

TOAST

Słowo *toast* w językach angielskim, francuskim i niemieckim ma identyczny (także z polskim) zapis graficzny. We współczesnej polszczyźnie oznacza „krótką przemowę wygłoszoną w celu uczczenia kogoś, czegoś, życzenia komuś pomyślności, udania się czegoś itp., po której następuje wypicie kieliszka wina lub wódki; Toast na cześć solenizanta, jubilata" (Szymczak). Jednakże na początku XIX w. słowo to jeszcze nie mogło być znane, skoro nie odnotował go Linde. Tę absencję tłumaczy Brückner, rozpoznając „niedawną pożyczkę poprzez Niemców i Francuzów, z angielskiego, gdzie *toast* i 'grzankę' znaczy". Łatwiej tedy zrozumieć podobieństwo polskich słów „tost" i „toast", ale co grzanka ma wspólnego z oracją? Jakiś trop podsuwa Kopaliński, wskazując na angielskie zwyczaje kulinarne: „od kawałków zaprawionej korzeniami grzanki, które wkładano dla zapachu do napojów". Ten sposób wzbogacania smaku napitków sięga średniowiecza, a samo słowo odsyła do starożytnej łaciny, do czasownika *torrĕō, torrŭti, tōstŭm*, który znaczył: a) 'suszyć', 'prażyć'; b) 'piec', 'smażyć', 'przypiekać'; c) 'opalić', 'osmalić', ale też metaforycznie 'płonąć w tęsknocie miłosnej'. Słowo zaadaptowało się w języku starofrancuskim, gdzie w XII w. używano formy *toster* – 'przypiekać' (Harper), a na początku XV w. czasownik *tosten* trafił na Wyspy Brytyjskie. Po upływie pięciuset lat „toast" doczekał się w angielszczyźnie już kilku znaczeń: a) *a piece/slice of toast* ('grzanka', 'tost'); b) 'toast'; c) *the toast* (*of sth*) ('gwiazda czegoś'); d) 'przypiekać', 'opiekać'; e) 'wznosić toast (na czyjąś cześć)' (Piotrowski, Saloni). Znamienne, że na pierwszym miejscu pojawia się materialny konkret (kawałek chleba), a uroczysta przemowa – na ostatnim. Nie powinno to dziwić, skoro podobne oracje pojawiły się w Anglii dopiero na początku XVII w. (wtedy wznoszone były tylko „za zdrowie pań").

164

Jak zatem doszło do tak poważnego przesunięcia semantycznego? Badacze mają z tym problem, a wśród rozmaitych wyjaśnień szczególną popularnością cieszy się anegdota z czasów Karola II, opisana przez Josepha Addisona, polityka i publicystę „The Tatler" (numer z czerwca 1708 r.). Kiedy pewna budząca powszechny zachwyt dama zażywała kąpieli w kurorcie Cross Bath, jeden z jej wielbicieli zaczerpnął kubkiem wody i wychylił go do dna za jej pomyślność. Drugi adorator nie chciał powtarzać gestu konkurenta, lecz dopełnił rytuału, zjadając grzankę. Tak jak grzanka przydawała smaku trunkowi, tak podziwiana kobieta przydawała swą obecnością smaku biesiadzie czy uroczystości. Ta metaforyczna analogia jeszcze mocniej działa na wyobraźnię, gdy się pamięta, że smolny posmak tostowego chleba łączy się z dymem, który równocześnie symbolizuje oś świata, osłonę bóstwa, okadzanie, bezcielesną duszę, poetyczność, a także splendor i miłość (oba pojęcia angielszczyzna kojarzy ze słowem *toast*). W tradycji chrześcijańskiej oznacza również próżność, pychę i pochlebstwo. To pole skojarzeń wydobywa archaiczny wymiar sakralny, genetyczny związek wznoszenia toastu z rytuałem ofiarnym i jego stroną afirmatywną: oddawanie szacunku, hołdu, czci – dymem i słowem (aż po nieumiarkowane „kadzenie").

Lecz zanim toast został nazwany toastem, starożytni Rzymianie mianowali go *graeco more bibere*, czyli 'piciem wedle zwyczaju greckiego' (Orgelbrand). W dawnej Polsce określano go „vivatem". Spełniany podczas biesiad, uczt i spotkań towarzyskich, mógł mieć formę

skonwencjonalizowanej pieśni (piosenki), a także (częściej) krótkiej przemowy wygłaszanej dla uczczenia osoby bądź wydarzenia. Można go zaliczyć do gatunków kultury oralnej, ale też do literatury stosowanej. Biesiadowanie wymagało określonych zachowań, celebracji, przestrzegania konwencji, co dotyczy również toastów. Zygmunt Gloger opisuje porządek „vivatów!" na uczcie z okazji przyjazdu do Polski Marii Gonzagi (1646): pierwszy wznoszono za zdrowie „Najjaśniejszej Rzeczpospolitej, potem Króla Jegomości, trzecie było królowej, czwarte prymasa lub biskupa (miejscowej diecezji), wreszcie najdostojniejszego z gości". Oratorski popis często kończyła formuła: „Niech żyje!", a towarzyszące im przyśpiewki przy dźwiękach muzyki zwano „kurantami" (ślad tego zwyczaju pozostał w pieśni biesiadnej *Sto lat!*). Staropolskie wiwatowanie respektowało tradycyjne wzorce stylistyczne, ale też indywidualny ton mówcy i jego inwencję, kwitowaną przecież natychmiastowym aplauzem słuchaczy. Jędrzeja Kitowicza *Opis obyczajów…* przedstawia sposób ucztowania w czasach saskich: na wstępie gospodarz, stojąc z kielichem w dłoni, honorował przybyłych, od najdostojniejszych do mniej zacnych gości, a wymieniając osoby z nazwiska, raczył się trunkiem; w ten sposób każdy biesiadnik pił za zdrowie każdego. Po kolejnym daniu gospodarz wznosił puchar napełniony po brzegi, który po wychylonym toaście przechodził w ręce adresata, a ten zobowiązany był odwzajemnić gest wobec wybranej osoby itd. Toasty te były częścią barokowej sztuki oratorskiej, nasycone zwrotami łacińskimi, czasem zyskiwały postać panegiryków (gdy dotyczyły znamienitych osób). Pijano za „salus publica", „zdrowie kompanii" albo „ichmości wojskowych" tudzież „w ręce WMPana"; w wypadku uczt magnackich słowom wtórował niekiedy wystrzał z armat bądź moździerzy. Biesiadnikom trudno było uchylać się od kielicha – gospodarz skrzętnie pilnował „prynuki", czyli ustawicznego zachęcania, zapraszania, a nawet przymuszania do picia i jedzenia. Koniec uczty wieńczył toast integracyjny „Kochajmy się!" (jak w tytule ostatniej księgi *Pana Tadeusza*), potem pito jeszcze na pożegnanie: strzemiennego, wsiadanego (na ganku domostwa bądź przy wrotach dworu).

Współczesny toast nie jest już formą tak kunsztowną jak za czasów Kitowicza, a gdy biesiada bywa mniej oficjalna, traci na maestrii – pojawiają się żarty i dowcipy wykorzystujące obiegowe formuły („Na drugą nogę", „Zdrowie wasze w gardła nasze"). Ale toasty niezmiennie tworzyć

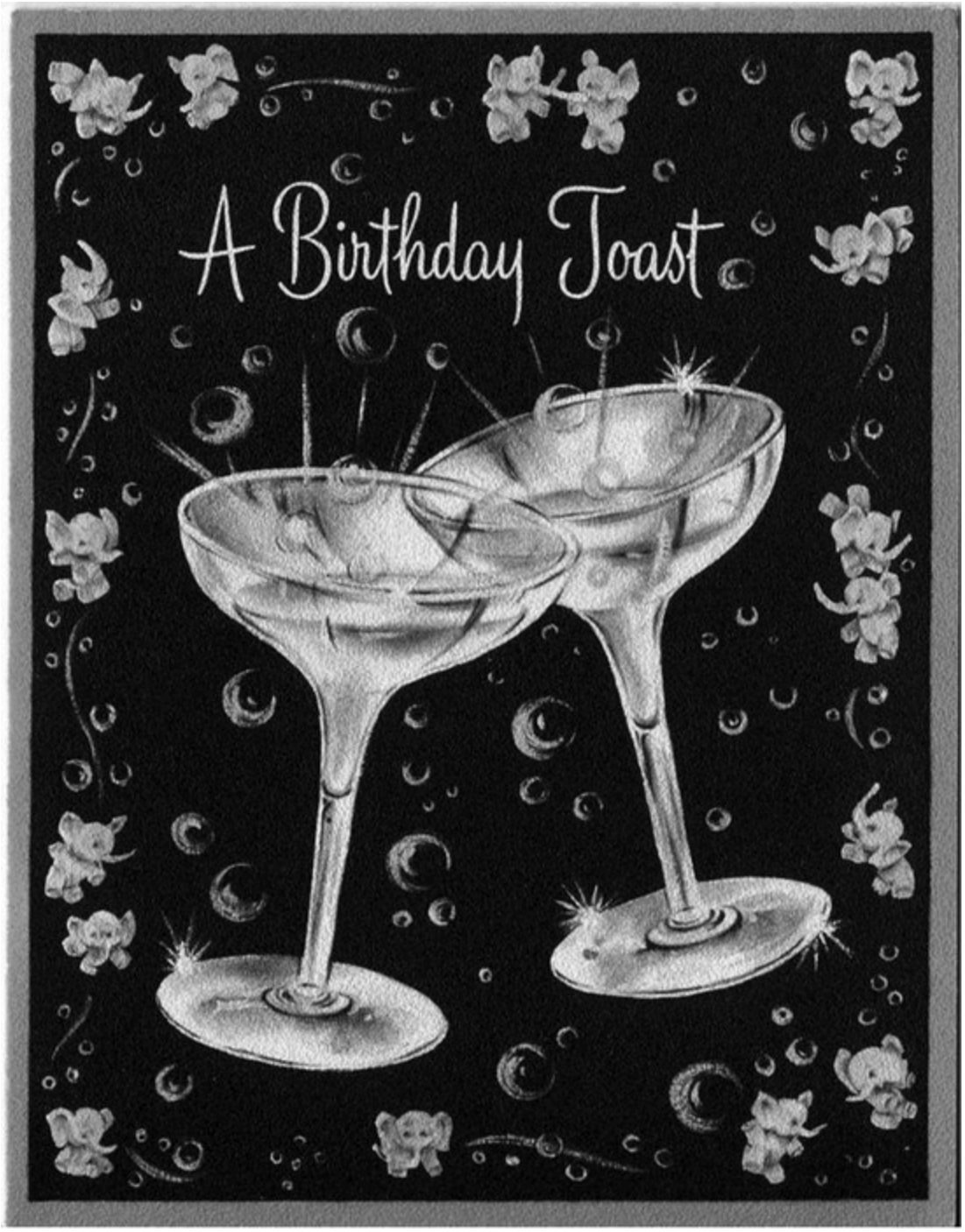
powinny przyjacielską czy familiarną atmosferę wokół stołu. Solenizantowi zwyczajowo życzy się szczęścia i sukcesów, natomiast przy okazji chrzcin, wesel itp. nadal stosowne są mowy wierszowane: „Niechaj dzwonią kielichy, niech dźwięczą puchary, / Wszyscy goście dziś pijcie zdrowie Młodej Pary". Toast pozostaje formą wypowiedzi ustnej, więc nie można go odczytywać, ale wyzyskuje się gotowe formy – przysłowia czy aforyzmy (np. „Siedzisz przy biesiadzie, nie myśl o zwadzie").

Kultura biesiadowania, odmienna w różnych narodach, wytworzyła też odrębne rytuały dotyczące toastów. W Gruzji *supra* ('uczta') nie może się bez nich obyć, a w języku gruzińskim określane są dwoma słowami: ტოსტი – 'toast' i შებრაწვა – 'grzanka', 'tost', 'toast' (widać, że toast i tost są bliżej siebie niż w polszczyźnie). Kultura słynąca z toastów wytworzyła tu ścisłe rygory: w toku wieczornych biesiad tradycyjnie wznoszą je mężczyźni, a gdy zasiądą więcej niż trzy osoby, to wybiera się jedną, która otrzymuje zadanie prowadzącego (*tamady*). To ona udziela głosu, pilnuje porządku uczty i wznoszenia toastów, które przybierają formę opowieści, bajki lub anegdoty kończącej się morałem, za który wychyla się kielich. Istnieje narodowy kanon tematów: „za nas", „za ojczyznę", „za pokój", „za przyjaźń", „za przodków", „za życie", „za rodzinę", a nawet „za Boga", ale jest też miejsce na innowację i fantazję. Niewątpliwie każdy długo wznoszony toast opóźnia wychylenie kolejnej porcji wina. Przy łatwym dostępie do trunków wielosłowie ma walor retardacji: wydłuża biesiadę i chroni przed niebezpieczeństwem alkoholowego upojenia.

Toast wywodzący się z kultury oralnej mimo oporów wszedł jednak do kultury piśmiennej i typograficznej. W XIX i XX w. powstało szczególnie wiele poradników dobrego wychowania (*savoir-vivre*), w których zamieszczano opisy zachowań przy stole oraz wzory toastów (wierszem i prozą). Powstałe w tym czasie utwory poetyckie, w których tytułach widnieje „toast", odbiegają oczywiście od podręcznikowych schematów, a nawet od sytuacji biesiadnej. W twórczości filomatów, chwalącej wspólne zabawy i wędrówki, odnaleźć można formy bliskie toastom, aczkolwiek zamiast alkoholu pojawia się tam mleko, co zdumieć by mogło Rolanda Barthes'a, kontrastowo zestawiającego oba archetypowe płyny. Korespondencja Tomasza Zana dowodzi jednak, że mleko było tylko bohaterem ód i panegiryków, w praktyce zaś nie stroniono od trunków. (Co ciekawe, po upływie stu lat z okładem w tym samym miejscu po

motywy bachiczne sięgną wileńscy „włóczędzy" z poetyckiej grupy Żagary). Z okresu studiów Adama Mickiewicza na Wydziale Fizyko-Matematycznym Uniwersytetu Wileńskiego pochodzi osobliwy *Toast* – na cześć „elektrycznych promieni". Mickiewiczowi zawdzięczamy też bodaj najdłuższą „grzankę" w dziejach polskiej literatury – przemówienie wygłoszone w Paryżu w grudniu 1834 r., na obiedzie wydanym przez Towarzystwo Literackie Polskie na cześć Juliana Ursyna Niemcewicza. Zdziwiony adresat oracji zauważył, że ma ona postać mowy pogrzebowej, która dopiero z czasem zyskała formę toastu na cześć sędziwego jubilata. Mowa, trwająca około półtorej godziny, zakończyła się okrzykami zebranych: „Niech żyje Ursyn, niech żyje Adam, Polska niech żyje!" (Mickiewicz). Poetyckie toasty pisali też lirycy młodopolscy i skamandryci. Adama Asnyka *Toast w Poznaniu* zamyka stosowny okrzyk „Wielkopolski zdrowie!", natomiast Leśmianowy *Toast świętokradzki* wieńczy dionizyjska eksklamacja: „Wznoszę kielich pieniący się bogiem!...". U Lechonia ten sam gest – „Kielichy wznieśmy w górę i pijmy na stypie" – brzmi rozpaczliwie; *Toast* Antoniego Słonimskiego wzniesiony został za „wszystkich wygwizdanych, / Samotnych, opuszczonych, starości niepewnych / Przegranych, oszukanych, wszystkich zapomnianych, / Goryczą napojonych braci naszych rzewnych", natomiast w wykonaniu Czesława Miłosza rozrósł się do formy satyrycznego poematu ośmieszającego londyński rząd i jego otoczenie. Podobnie Ernest Bryll próbuje swym *Toastem* rozprawić się z polskimi przywarami. Wiersze dwudziestowieczne są zatem toastami na opak: chwalą małych, marnych i przegranych i chętniej ganią, niż chwalą. Widać, że gatunek zachował społeczną żywotność; także przywołane „antytoasty" potwierdzają pragnienie afirmacji życia, a nawet jego sakralizacji. Być może toast zachował aurę dawnych dymów ofiarnych i nadal upamiętnia boską proweniencję trunku, jakim jest wznoszony.

Zdzisława Mokranowska, Aleksander Nawarecki



BIBLIOGRAFIA Barthes, R. (2000), *Wino i mleko*, w: idem, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa. | Chociszewski, J. (1900), *Niech żyje! Zbiór toastów i przemówień do wygłaszania podczas zebrań towarzyskich, jubileuszów, wieczornic, obiadów, zaręczyn, wesel, chrzcin z uwzględnieniem wilii Bożego narodzenia, Kolędy, nowego roku, Wielkanocy itp.*, Bytom. |

Chociszewski, J. (1993), *Toast polski, czyli zbiór mów przy uroczystościach wszelkiego rodzaju, jak to przy weselach, ważniejszych zebraniach, przy obchodach jubileuszowych itd.*, Wrocław. | Gawęda, E., Urban, K., Zabierowska, K. (1982), *O pewnym typie illokucji – toasty*, „Socjolingwistyka", nr 4. | Kitowicz, J. (1985), *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa. | Marcjanik, M. (1992), *Współczesne polskie toasty – przejawem pauperyzacji życia towarzyskiego*, w: *Język a kultura*, t. 5: *Potoczność w języku i w kulturze*, red. J. Anusiewicz, F. Nieckula, Wrocław. | Mickiewicz, A. (1933), *Toast na cześć J. U. Niemcewicza* [relacja E. Januszkiewicza ogł. w 1871 r.], w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. XI: *Przemówienia*, oprac. S. Pigoń, Warszawa. | Szawerna-Dyrszka, A. (2007), *Mleko i wino. O motywach „pijanych" (i ich tradycjach) w życiu i twórczości poetów awangardy wileńskiej*, w: eadem, *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów*, Katowice. | Zielińska, M. (wybór i oprac.) (1989), *Korespondencja Filomatów (1817–1823)*, Warszawa.

TRADYCJA LITERACKA

Dla Greków Homer był całą tradycją (Curtius). Tradycja to energia przekaźnika. Na progu XX w. Eliot spektakularnie podporządkował tradycji literackiej „talent indywidualny", co przydało jej rysów surowej, a nawet bezwzględnej matki, stojącej na straży rodzinnej pamięci. Symptomatycznie wraca teraz po latach znaczącej nieobecności. Skutecznie niegdyś wyparta przez swe chętniej na humanistyczne salony zapraszane młodsze rodzeństwo (dialogowość, intertekstualność, dyskursy pamięci), odradza się w licznych formach. Raz objawia się jako pewien dylemat i biegunowy wybór między powtórzeniem i innowacją. Innym razem tradycja definiowana jest jako coś niebezpiecznego: „broń w służbie sterowanej przez państwo manipulacji pamięcią kulturową" (Bal). Kiedy traci swój doraźny charakter „politycznej przebieranki", może dla odmiany „zmienić się w środek komunikowania i szerzenia porozumienia", choć dzieje się to tylko wtedy, gdy jest zwielokrotniona (Bal). Jeszcze kiedy indziej potrafi interesująco zamanifestować swoje skryte możliwości twórcze, a tym samym zaskakująco ujawnić moce tkwiące w alternatywnych obiegach literackich (Ashbery). Współczesne poetyckie *prêt-à-porter* za każdym razem potrzebuje swego rewersu – swoistego odmłodzonego studium tradycji, bez którego nie można pomyśleć nowatorskiego (nieoczekiwanie przekształconego) tekstowego *haute couture*. W diametralnie radykalnej odsłonie problem tradycji stanowić będzie przyczynek do rozważań nad zasadą wcielenia dokonań poprzedników, wedle której „każdy poeta, każdy artysta szukający swego miejsca w czasie teraźniejszym, jest [...] czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi. Jeśli można tak rzec, pożera przeszłość, by mogła ona stać się przyszłością" (Rymkiewicz). Pożerane ciało literatury, przetaczanie tekstowej krwi literackich antenatów (Rymkiewicz użyje medycznej metafory „transfuzji") warunkuje i animuje życie każdego nowo powstałego wartościowego utworu, który zawsze już będzie samo-cudzym dziełem o niejasnym statusie bytowym (wampirycznie: nigdy martwym, wiecznie młodym).

Widzi się w tradycji nie tylko regularne komunikacyjne wiązanie dawnego łacińskiego *tradere* ('przekazywać, podawać dalej' lub w innej wykładni znaczeniowej: 'oddać, zwrócić należną komuś rzecz, własność'), lecz także

zupełnie zaniechaną etymologiczną możliwość – niepozorny żmut, pozwalający wyłuskać wpisany w łacińskie słowo *traditio* potencjał polemiczny (krytyczny, agoniczny) – walor zdolny sprzeniewierzyć się swemu dziedzictwu. „Tradycja! Hiszpańską tradycję da się sprowadzić do stopniowego unicestwienia potencjału Hiszpanii możliwej. Nie, nie możemy kontynuować takiej tradycji" (Ortega y Gasset). Tradycję można zatem rozumieć jako wyprowadzenie na śmierć, wycofanie z życia. Jedno z wielu znaczeń łacińskiego czasownika *tradere* to 'wydać na śmierć' lub 'oddać w ręce wroga'. Piłat wydający Żydom Jezusa na śmierć posłużył się właśnie tym czasownikiem (Agamben).

Studia nad tradycją respektujące semantyczną wartość przeszłości słowa – musiałyby się skupić na rozsupłaniu praktyk „zdrady i sprzeniewierzenia", tekstowych operacji opartych na swoiście pojętej „nielojalności" względem rezerwuaru kulturowej spuścizny. I pozostać w zgodzie z precyzyjną dyrektywą Adorna: „tradycja może powrócić jedynie w tym, co nieubłaganie stawia jej opór". Pierwotny horyzont słowa, jego źródłowa moc (sugerująca niemal familiarną więź dającego i biorącego) musi wówczas ulec zatarciu, wygaszeniu.

Najpełniejszą wykładnię tradycji, opartej na cyklicznej rewizji dokonań poprzedników, przedstawił Bloom, dla którego głos literackiej przeszłości „rozbrzmiewa […] nie dzięki wiernej imitacji, lecz dzięki agonistycznemu błędowi, który popełniają najzdolniejsi z następców przy lekturze potężnych prekursorów". Kreślona przez Blooma teoria poezji zakłada nieustanny spór między „godnymi siebie przeciwnikami, między ojcem i synem jako wielkimi rywalami" – uczestnikami trwającego od wieków burzliwego „romansu rodzinnego", któremu na imię: literatura. Założycielski dla oryginalnej działalności pisarza „lęk przed wpływem" leży nieodmiennie „u agonistycznych źródeł każdej twórczości literackiej". Stąd tak częste u ekscentryka z Yale serie metafor charakteryzujących proces bolesnego samostanowienia, obrazujących dynamikę metamorficznych faz rodzącej się twórczej jednostki. Bloom mówi o „zapasach ze zmarłymi", „stanięciu z nimi w szranki", „walce […] na śmierć i życie"; agresywne zabiegi rewizyjne ochoczo zdefiniuje jako „manewry", „kontrakcje" i „ekspansje". Jeśli zaś silny poprzednik mocą swego autorytetu „rzuca adeptowi wyzwanie do walki", ten drugi musi odpowiedzieć tym samym: wojną. „Mocowanie się z duchami ojców" jest

jednak tyleż koniecznością, co skutkiem twórczej zdrady (owocem zawsze zrywanego, „fałszywego sojuszu") i nieodmiennie prowadzi adepta ku „błędnej interpretacji i przeobrażaniu prekursorów" – czynnościom pomocnym „poetom w ich procesie indywiduacji, stawania się sobą [...]" (Bielik-Robson). Ale warto przy tym pamiętać, że „tradycja to nie tylko wyplatanie wiklinowej plecionki na gąsiory do wina w czasach, gdy wikliny dawno się nie używa" (Saramago).

Mariusz Jochemczyk, Zbigniew Kadłubek

BIBLIOGRAFIA Agamben, G. (2017), *Piłat i Jezus*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków. | Ashbery, J. (2008), *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczuk, J. Jarniewicz, T. Pióro, P. Sommer, A. Sosnowski,przedmowa G. Jankowicz, Kraków. | Bal, M. (2012), *Tradycja*, w: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa. | Bielik-Robson, A. (2002), *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków. | Bloom, H. (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków. | Curtius, E. R. (1997), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski,

Kraków. | Eliot, T. S. (1998), *Tradycja i talent indywidualny*, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. H. Pręczkowska, Kraków.| Ortega y Gasset, J. (2008), *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa. | Rymkiewicz, J. M. (1967), *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa. | Saramago, J. (2010), *Rok śmierci Ricardo Reisa*, przeł. W. Charchalis, Poznań.

TREŚĆ

Alegoryczne przedstawienie „treści", zgodnie z tradycją przekazaną w *Ikonografii* Cesarego Ripy, odsyła w stronę tego, co bogate w wartości odżywcze, pożywne, sycące, pełnowartościowe, jednym słowem – treściwe. Upersonifikowana „treść" to „Kobieta w złotej szacie, w prawej ręce trzymająca wiązkę kłosów pszenicznych, w lewej – parę kiści winogron, z piersi wypuszczająca mleko" (Ripa). Jej wyobrażenie nawiązuje wprost do tradycji *ostentatio mammarum*, co stawia ją tuż obok obfitujących w pokarm i szczodrze użyczających go światu matek karmiących, takich jak Hera – w mitologii greckiej odpowiedzialna za powstanie Drogi Mlecznej, ale też Maryja, sprawczyni cudu laktacyjnego z udziałem św. Bernarda. Treściwe słowo, słowo niosące poznanie, bywa przedmiotem „duchowej uczty" (m.in. łac. *nutrimentum spiritus* – 'pokarm dla ducha' – napis na dawnej Bibliotece Królewskiej w Berlinie). Tradycja „spożywania" książek ma szacowny rodowód biblijny (Ez 2, 8 – 3, 3; Ap 10, 9 – 10), a termin „lektura", pochodzący od łacińskiego czasownika *legere*, nakazuje przy czytaniu 'zbierać (zwłaszcza owoce)'; 'gromadzić'; 'wybierać', jednym słowem – tworzyć pełnowartościowe zapasy. „Nie samym tylko chlebem żyje człowiek" (Pwt 8, 3). Przeglądamy lub kartujemy prasę, surfujemy po Internecie, ale książki – jeśli dobre – „pochłaniamy", od czasu do czasu także „smakując", „rozgryzając" i „przeżuwając" ich treść. Dla poznającego umysłu, który dąży do możliwie najpełniejszego uwewnętrznienia zdobywanej wiedzy, treść lektury (od jej zawartości ideowej, przez sens ogólny utworu, po konkretne tematy, fabułę, akcję, wątki dzieła itp.) staje się metaforycznym „pokarmem", tym, co powinno ulec przetrawieniu: „Dziecko – przypomina Gaston Bachelard – wkłada do ust przedmioty, zanim je pozna i po to, by je poznać. […] Trawienie z nieporównywalną oczywistością, niezbitą pewnością odpowiada objęciu w posiadanie".

Wyraz „treść", od XVIII w. rozumiany jako 'to, co jest zawarte w wypowiedzi' lub 'podstawowy, zasadniczy, najważniejszy element, składnik czegoś', ma znaczenie przenośne – nawiązuje do wcześniej obowiązującego znaczenia: 'substancja wypełniająca coś, ekstrakt, esencja' (Boryś). Mimo to treści dzieła literackiego w zasadzie nie da się streścić. Abstrahująca od formy utworu parafraza, polegająca na omówieniu go innymi słowami, uważana jest za herezję (Brooks) i z tego samego powodu

nie jest wystarczającą odpowiedzią na pytanie o treść to, co można by przedłożyć w streszczeniu lub wypunktować w spisie treści. „Spełniwszy [...] doniosłą rolę w kształtowaniu nowych programów artystycznych oraz w rozwoju teorii dzieła literackiego – podsumowywał polskie dyskusje o treści i formie w XX w. Henryk Markiewicz – «treść» i «forma» jako terminy zbyt wieloznaczne i upraszczające wychodzą z obiegu naukowego, ba, traktowane są niekiedy jako symptomy stanowisk naiwnych czy anachronicznych; posługujemy się nimi co najwyżej w wypowiedziach skrótowych i popularnych".

Co najmniej od czasu powstania traktatu *O wymowie* Pseudo-Demetriusza z Faleronu odróżniano jednak treść od formy, wskazując na „to, o c z y m utwór mówi" i to, „j a k mówi". Wcześniej sofiści oddzielali brzmienie słowa w poezji, czyli to, co dane bezpośrednio zmysłom, od jego znaczenia. Znane jest również pochodzące jeszcze z III w. p.n.e. zalecenie Andomenidesa: „Zadaniem nie jest mówić t o, czego nikt nie powiedział, lecz t a k mówić, jak nikt inny nie zdoła" (za: Tatarkiewicz). W średniowieczu scholastycy pisali m.in. o czynniku wewnętrznym (*sententia interior*) i zewnętrznej ozdobie (*superficialis ornatus verborum*). Wtórowała tym rozróżnieniom poetyka renesansu, oddzielając pod określeniami *verba* i *res* językową formę od – odwołującej się do rzeczy – treści: do pierwszej zaliczała wysłowienie (*elocutio*), do drugiej – pomysł (*inventio*) oraz prezentowane myśli (*sententiae*). Rangę formy umocniła estetyka manieryzmu, ale już powtarzana w XVIII i XIX stuleciu formuła: „duch czyli treść", odsyłała do dzieła jako wytworu ducha ludzkiego. XX w. powrócił do dyskusji nad treścią przede wszystkim na fali sporów mających rozstrzygać, który z czynników, formalny czy treściowy, jest w sztuce ważniejszy (Leon Chwistek, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Karol Irzykowski, Henryk Elzenberg i in.), a także przy okazji rozmyślania nad zasadnością tezy mówiącej o jedności – estetycznej i ontycznej – treści i formy dzieła (Juliusz Kleiner, Roman Ingarden i in.). Do tej skrótowo zarysowanej historii dołożyć trzeba by zapewne późniejszy sukces „struktury znakowej" – pojęcia, które przezwyciężać miało dychotomię formy i treści, nakazując w każdym elemencie dzieła rozpoznawać element znaczący, istotny dla całościowej wymowy utworu.

Jeszcze na początku XX stulecia karierę zrobiła metafora Benedetta Croce, który przyrównywał treść do wody przepuszczanej przez sito, czyli formę:

„Odrzucamy pogląd jakoby akt estetyczny polegał na dodawaniu formy do treści […]. Wrażenia powracają w wyrazie, ale jak woda, która, przelewana przez sito, po drugiej stronie sita ukazuje się znowu jako ta sama, a jednak inna" (*Estetyka jako nauka o ekspresji i lingwistyka ogólna*; za: Irzykowski). Nawiązywał do tego obrazu autor *Walki o treść*, Karol Irzykowski, dowodzący wszechobecności treści w sztukach semantycznych, a wcześniej także Tadeusz Peiper, w *Nowych ustach* tak rzecz nakreślając: „Rozgranicza się formę od treści, jak gdyby były to rzeczy nieprzenikające się wzajemnie. Mąci pojęcia fałszywy obraz naczynia i płynu w nim zawartego, obraz używany dla ilustrowania stosunku formy do treści. Z obrazu tego pochodzi idea, że – jak ten sam płyn można przelać w różne naczynia – tak samo treść można «ubrać» w różne formy. Ale nie. «Ta sama» treść «w» innej formie jest inną. Gdyby na wzór dawnej fałszywej ilustracji chodziło o podanie ilustracji prawdziwej, należałoby powiedzieć, że forma jest naczyniem, którego ściany oddziaływają c h e m i c z n i e na płyn w nim zawarty, zmieniając całkowicie n a t u r ę tego płynu".

W kontekście tego, co zdaje się podpowiadać etymologia słowa „treść", odwołania do naczynia i cieczy mogą się okazać znaczące. Julian Tuwim, autor *Treści gorejącej*, nie bez powodu zapewniał: „a treść [...] / to rdzeń, to pierwień, to przyczyna" (*Treść*). Język odsyła w tym wypadku nie tylko do znaczeń przenośnych, takich jak 'istota', 'sens', 'sedno czegoś', lecz także w stronę – istotnego dla rozważań o sztuce słowa – konkretu. Od XV w. „treść"/„trześć" to po prostu 'trzcina pospolita' (*Phragmites communis Trin.*) lub 'pałka szerokolistna' (*Typha latifolia L.*), ale też 'przedmiot zrobiony z łodygi trzciny (piszczałka, fujarka)'. Chodzi przy tym nie tylko o fistulę (łac. *fistula* – 'rura', 'kanał', 'trzcina', 'fujarka'), staro-cerkiewno-słowiańskie słowo *trъstь* bowiem poza 'trzciną; prętem trzcinowym' oznacza także 'pióro do pisania' (Boryś). Palec ludzki zanurzony we krwi zwierzęcia lub w soku rośliny skutecznie wszak zastąpiły pióra trzcinowe. Były to rozgniecione lub skośnie zatemperowane i nacięte wzdłuż na jednym z końców, puste w środku łodygi. „Kiedy człowiek się przekonał, że wąskie, wydrążone rurki – pisał Władysław Kopaliński – po zanurzeniu zatrzymują mały słupek cieczy i że można nimi kreślić barwne linie, okazało się, że różne gatunki trzcin i sitowia, porastającego gęsto brzegi rzek, stanowią bogaty zapas doskonałych piór". Za *Słownikiem wyrazów obcych* wspomnianego autora rzecz o treści streścić można by zatem następująco: „treść – pierw. kolejno: «trzcina; łodyga wewnątrz pusta; rurka; rdzeń łodygi; zawartość», albo kolejno «trzcina, łodyga jako przyrząd do pisania; zawartość napisanego tekstu»".

Intryguje zwłaszcza owa pustka jako nieodłączny warunek, by można było mówić o „treści". Niewyrażalność, niezrozumiałość, nierozstrzygalność, niepoznawalność, niekomunikowalność – do kategorii tych dopisać trzeba jeszcze potencjalne, przyszłe znaczenia dzieła. Treść – pojednana z formą – bywa więc może jak ta łodyga wewnątrz pusta. Nie na darmo Anatol France miał przekonywać, że należy być lekkim, żeby szybować przez stulecia.

Magdalena Kokoszka

BIBLIOGRAFIA Bachelard, G. (2002), *Mit trawienia*, w: idem, *Kształtowanie się umysłu naukowego*, przeł. i posłowiem opatrzył D. Leszczyński, Gdańsk. | Brooks, C. (2006), *Herezja parafrazy*, przeł. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A.

Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków. | Ingarden, R. (1958), *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa. | Irzykowski, K. (1976), *Walka o treść. Beniaminek*, oprac. A. Lam, Kraków. | Kleiner, J. (1981), *Treść i forma w poezji*, w: idem, *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa. | Kunesh, T. P. (1990), *The Meaning of the „Ostentatio Mammarum" and the Pseudo-zygodactylous Gesture*, w: *The Pseudo-zygodactylous Gesture of the Lactating Goddess.* Minneapolis. Źródło on-line: http://www.darkfiber.com/pz/chapter6.html [dostęp: 21.05.2016]. | Markiewicz, H. (1985), *Polskie dyskusje o formie i treści*, w: idem, *Świadomość literatury*, Warszawa. | Peiper, T. (1979), *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworowski, Wrocław. | Ripa, C. (2008), *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków. | Tatarkiewicz, W. (1975), *Forma: Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, w: idem, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa. | Tuwim, J. (1986), *Treść*, w: idem, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa. | Vandendorpe, Ch. (2008), *Metafory lektury*, w: idem, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawisz, Warszawa.

TROP

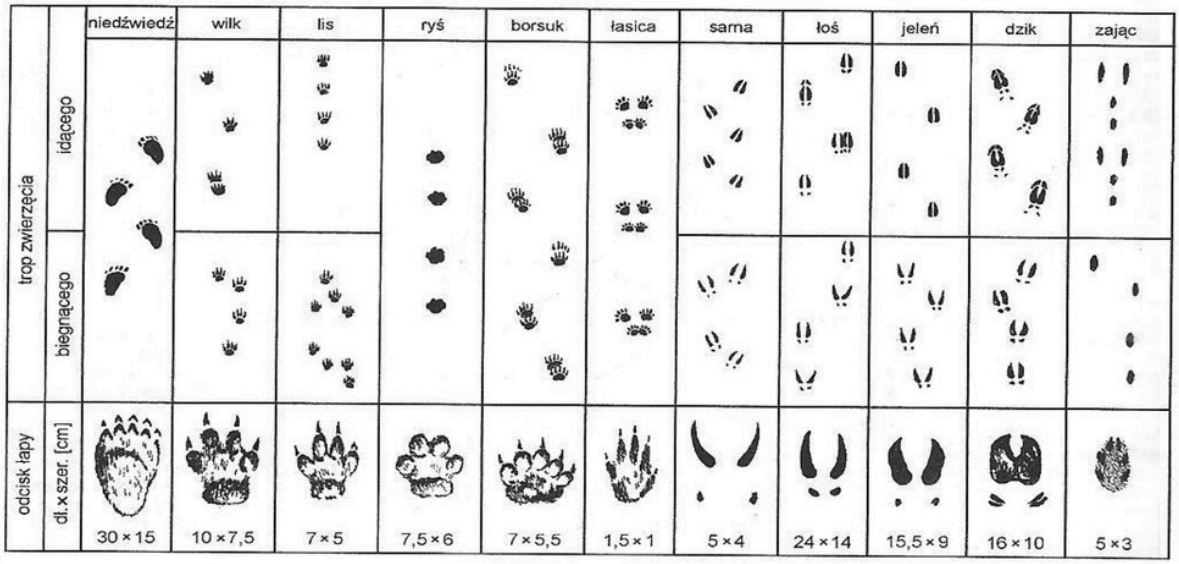
Literaturoznawczy termin „trop” (τρόπος, *trópos*) etymologicznie jest „skrętem sensu”.

Polujący na trop na ogół korzystają z siatki taksonomii, która pozwala umieścić go w grupie figur mowy, jednak wykonując ten porządkujący gest, mają pełną świadomość nieostrości i nieścisłości zastosowanych klasyfikacji, a nawet jedynie względnej przydatności tego sposobu myślenia o tropach. Pierwsze klasyfikacje wywodzą się z antyku, choć już wtedy słychać było wątpliwości związane z funkcjonalnością tego typu gestów poznawczych. Wyraził je między innymi Kwintylian, pisząc: „jest rzeczą nie do wyjaśnienia, i spierają się o to zarówno gramatycy, jak filozofowie, jakie są rodzaje [tropów], gatunki, jaka jest ich liczba i jak od siebie wzajemnie zależą”. Najczęściej do tej grupy figur zaliczane były: metafora, metonimia, synekdocha, emfaza, hiperbola, antonomazja, ironia, litota i peryfraza. Nie należy jednak zbytnio wierzyć powadze klasyfikacji, tym bardziej że nie wyjaśnia ona samego pojęcia „tropu”, lecz jedynie zasłania jego znaczenie za pomocą wątpliwego zysku z zaprowadzonego w tej przestrzeni porządku.

Pouczające natomiast mogą się okazać stare stylistyki łacińskie, w których tropy nazywane bywają „ruchami”, a ich szczególna atrakcyjność wiąże się z wyprawą gdzie indziej, przejściem, przeskokiem sensu, balansem między tu i tam znaczenia. Cyceron ze zdziwieniem dostrzegał, iż ludziom dużo bardziej niż wyrażenia niemetaforyczne podobają się trafne przenośnie. Szukając przyczyn tego antropologicznego fenomenu, doszedł do czterech wniosków: „[…] pokazywanie leżących pod nogami przeszkód i dalekie wędrówki w poszukiwaniu innych rzeczy dowodzą pewnej bystrości umysłu; dalej: myśl słuchacza jest skierowana w inną stronę, a jednak nie błądzi; i to sprawia bardzo wielką przyjemność; w każdej metaforze wyrażona jest jakaś realna rzecz i wyjaśniające całą sytuację porównanie; wreszcie metafory – w każdym razie te trafnie zastosowane – apelują do naszych zmysłów, zwłaszcza do zmysłu wzroku, który jest szczególnie bystry”.

Greckie korzenie terminu rozgałęziają się, tworząc długie, osobne, ale cały czas krzyżujące się ze sobą odnogi. Słowo τρόπος definiowane jest równocześnie jako ‘zwrot’, ‘kierunek’, ‘tryb i sposób postępowania’;

‘usposobienie’, ‘charakter’ i ‘zwyczaj’, a nawet ‘belka okrętowa’ (‘kil’). Przesunięcie, przekształcenie, obrót sensu sprawia, że otrzymujemy opalizującą nową jakość, skręcony rzemień znaczeń (τροπός, *trópos* – ‘skręcony rzemień, którym przywiązywano wiosła do burtnicy’). Przydatne wydają się także wszelkie analogie muzyczne i taneczne, nieprzypadkowo bowiem τρόπος oznacza również ‘tonację’, ‘nutę’ i ‘gamę’. Niedaleko stąd do zatartych źródeł poezji, ponieważ to samo greckie słowo to ‘pieśń’, ‘melodia’ i ‘sztuka’.



O tropie trzeba myśleć, pozostając w ruchu, w skręcie, zgięciu, półobrocie. Wtedy ujawnia się jego energia, którą chyba prościej wytańczyć niż wyrazić. Paul de Man witalność figuracji wypowie tak: „Albowiem tropy, jak sugeruje ich nazwa, nie tylko są zawsze w ruchu – bardziej przypominają żywe srebro niż kwiaty czy motyle, które zapewne można by przynajmniej przyszpilić i umieścić w obrębie starannej taksonomii – ale i mogą zniknąć zupełnie lub przynajmniej mogą spowodować takie złudzenie”. Wpisana w ten fragment energia pozwala wypowiedzieć paradoksalną naturę tropów klasyfikowanych jak ususzone rośliny czy martwe owady, ale dopiero ich ruchliwość i metaliczna płynność oddają w jakiejś mierze intuicję związanej z nimi poetyckości.

Poststrukturalny „zwrot retoryczny" nie pozwala już myśleć o tropach jako ornamentach, dodatkach, odstępstwach od normy czy językowych błędach. O pierwotnie poetycki, a więc figuratywny charakter języka upominał się Giambattista Vico („pierwotne ludy pogańskie z konieczności naturalnej były poetami"), Jean-Jacques Rousseau („pierwsze wyrażenia były tropami"), romantyczni filozofowie języka, Friedrich Nietzsche („Wszelkie [...] słowa są w sobie i od początku, odnośnie do swego znaczenia, tropami"). Tropiczne wydaje się w tym kontekście najbardziej antropologicznym, skazującym nas na permanentne egzystencjalne błądzenie.

Pokusa krzyżowania znaczeń prowadzi jednak dalej: w stronę powinowactwa tropu-figury i tropu-odcisku, śladu, co ujawnia się w polszczyźnie za sprawą kuszącej myśl homonimii. Tę podwójność wyzyskuje Ryszard Nycz, by opisać problemy z dwudziestowieczną podmiotowością. Sięga po rozszerzone znaczenie „tropu" (zarazem figury i śladu), by zaakcentować rozwarstwienie, fragmentację „ja" oraz rozsunięcie między znakiem i sensem. Refleksja Nycza sytuuje się blisko antropologicznego projektu włoskiego historyka Carla Ginzburga, który poszukiwał korzeni narracji, ale także pisma w gestach pradawnych myśliwych („Ten związek jest formułowany w formie mitu etiologicznego w tradycji chińskiej, która przypisuje wynalezienie pisma wysokiemu urzędnikowi obserwującemu odciski zostawiane przez ptaka na piaszczystym brzegu rzeki"). Tropy „czytane" przez łowców opowiadały historię uciekającej ofiary w języku resztek, ekwiwalentów, zawsze niekompletnych i wymagających interpretacji odcisków. Związany z rytem polowania język łowiecki zasłania figurami (tropami) tabu. Tym samym można uznać go za pierwotną mowę protopoetycką, w której trop figura i trop ślad łączą się ze sobą najściślej, krwawiąc.

Zamiana słów miejscami, zwrot sensu zostawia po sobie ślad nie do zatarcia, tajemniczą enigmę (Arystoteles: „tropy są mową enigmatyczną"). Gdyby trop był czytelny, przestałby być śladem (Derrida: „une trace ineffaçable n'est pas une trace"). Dlatego musi się nad nim pochylić tropiciel interpretator, tropiciel myśliwy, by zmierzyć się z pozostawionym duktem pisma, nie tyle go odcyfrowując czy rozwiązując zagadkę, nie tyle pytając o zawsze (już) martwe źródło, ile dając się zagadywać odciskom, symptomom, poszlakom. W tym miejscu tropy pozornie się rozchodzą.

Nomadyczna energia odsyła w kilka stron: w przestrzeń dyskursu psychoanalitycznego (tropiczna natura snów i nieświadomego), historiograficznego (Hayden White i koncepcja tropów sterujących historyczną narracją), detektywistycznego („Pokaż mi swoje metafory, a powiem ci, kim jesteś") i myśliwskiego (oznaka, ślad, enigma, zagadka). Zagadkowy charakter tropów gwarantuje wielką przygodę, ciągłe odświeżanie sensu, aż po niebezpieczeństwo wylądowania na nieprzebytych bezdrożach bezsensu, gwarantowanych przez samonapędzającą się maszynkę semiozy.

Trop figura i trop ślad to jeszcze nie koniec tej historii. Wypada bowiem przypomnieć, iż „trop" w językach słowiańskich, lecz także w grece, oznacza 'drogę', 'wąską ścieżkę' (ros. *tropá*, gr. *atrapós*). To znaczenie zostało odnotowane w Słownikach etymologicznych Aleksandra Brücknera i Wiesława Borysia oraz *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego. Boryś wskazuje dodatkowo na pierwotne znaczenie słowa „trop" jako 'to, co jest rezultatem uderzania w coś, bicia, potrząsania', co słychać w językach południowosłowiańskich za sprawą „tropu" – 'osadu', 'pozostałości po czymś', 'wytłoczyny'. W tym miejscu droga, którą się wydeptuje, nakłada się wyraźnie na tę, którą myśliwy-interpretator podąża za zwierzęcymi śladami tworzącymi wąską ścieżkę. Jedną z takich dróg wychodził w tundrze Mariusz Wilk, czytający Warłama Szałamowa: „Chodziłem po tej tropie trzy lata. Dobrze się na niej wiersze pisały. Bywało, wrócisz na tropę i niezawodnie strofę wychodzisz. Przywykłem do mojej tropy, jak do leśnej pracowni-gabinetu".

Chodzenie po tropie za tropami skazane jest jednak na poczucie ciągłej ucieczki sensu, który pochwycony martwieje jak ususzony i schowany za szybę motyl. Jest więc podszyte rozpaczliwą melancholią, bo choć pozornie nie należy się trapić, ponieważ gra toczy się o tyle, o ile pozostajemy w ruchu („Dalejże, dalejże, z tropu w trop, / Z tropu w trop, dalejże, dalejże!"; *Pieśń strzelca*, Mickiewicz), lecz bezustanna ruchliwość zaczyna przypominać taniec św. Wita.

Beata Mytych-Forajter

BIBLIOGRAFIA Cyceron, M. T. (1983), *Ozdobniki mowy*, przeł. J. Korpanty, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław. | De Man, P. (2000),

Epistemologia metafory, w: idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk. | Derrida, J. (1967), *L'Écriture et la Différence*, Paris. | Ginzburg, C. (1980), *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*, „le débat", nº 6. | Kwintylian, M. F. (1951), *Kształcenie mówcy*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław. | Mickiewicz, A. (1991), *Dziady. Widowisko*, w: idem, *Dziady*, Warszawa. | Nagnajewicz, M. (1971), *Tropy w trzech stylistykach łacińskich*, „Meander", nr 1. | Nietzsche, F. (2004), *Przedstawienie retoryki antycznej*, w: idem, *Pisma pozostałe*, przeł. B. Baran, Kraków. | Nycz, R. (1994), *Tropy „Ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie", nr 2. | Rousseau, J.-J. (2001), *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Kraków. | Szałamow, W. (2007), *Tropa*, w: M. Wilk, *Wilczy notes*, Warszawa. | White, H. (1978), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore. | Wilk, M. (2012), *Wilczy notes*, Warszawa. | Vico, G. (1966), *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, oprac. S. Krzemień-Ojak, Warszawa.

U

UTOPIA

Utopia (gr. οὐτοπία, *utopía*) oznacza dosłownie ‘nie-miejsce’, po łacinie *nusquam*, jak wskazywał w dwóch listach do Erazma z Rotterdamu w 1516 r. sir Thomas More (Desiderius Erasmus), autor tego kłopotliwego neologizmu i książki *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia: libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus*, wydanej w tym samym roku w Leuven. Dlaczego zaś neologizm ten miałby być kłopotliwy? W klasycznej grece, którą More, jako wszechstronnie wykształcony uczony i wybitny polityk, znał równie dobrze, jak łacinę, prefiks οὐ- nie wchodzi w złożenia z rzeczownikami, a sama τοπία jest kontaminacją faktycznie funkcjonującego rzeczownika τοπος, oznaczającego miejsce, z żeńską końcówką charakterystyczną dla toponimów, czyli -ία. Nie dziwota więc, że Erazm z Rotterdamu w liście do księcia biskupa Durham, Cuthberta Tunstalla, z 1518 r. ubolewał, iż „nie otrzyma on już więcej wieści z Utopii, które by go r o z b a w i ł y”. Wszak do dziś zdumiewają i bawią obecne w drugiej (choć pierwotnej wedle chronologii powstawania) księdze *Utopii* miana króla Bezluda (*Ademos*), Ciemnogrodu (*Amaurotum*) czy rzeki Suchej (*Anydros*), a też i sam koncept „utopii” zachowywał w oczach renesansowych humanistów niedostrzegany dziś raczej żywioł ironiczny.
Utopia jednak to również eutopia (εοὐτοπία). Jak głosi *Hexastichon Anemoli Poetæ Laureati Hythlodæi Ex Sorore Nepotis in Utopiam Insulam*, dołączony do edycji leuveńskiej *Utopii*:

W starożytności zwano mnie Utopią, bo byłam nieznana.
Teraz jestem współzawodniczką Państwa Platońskiego,
A może nawet zwyciężę je (gdyż to, co ono w słowach
Zdobyło, ja jedna tylko urzeczywistniłam).
Ludna i bogata, mająca też najlepsze prawa,
Słusznie powinnam otrzymać miano Eutopii.

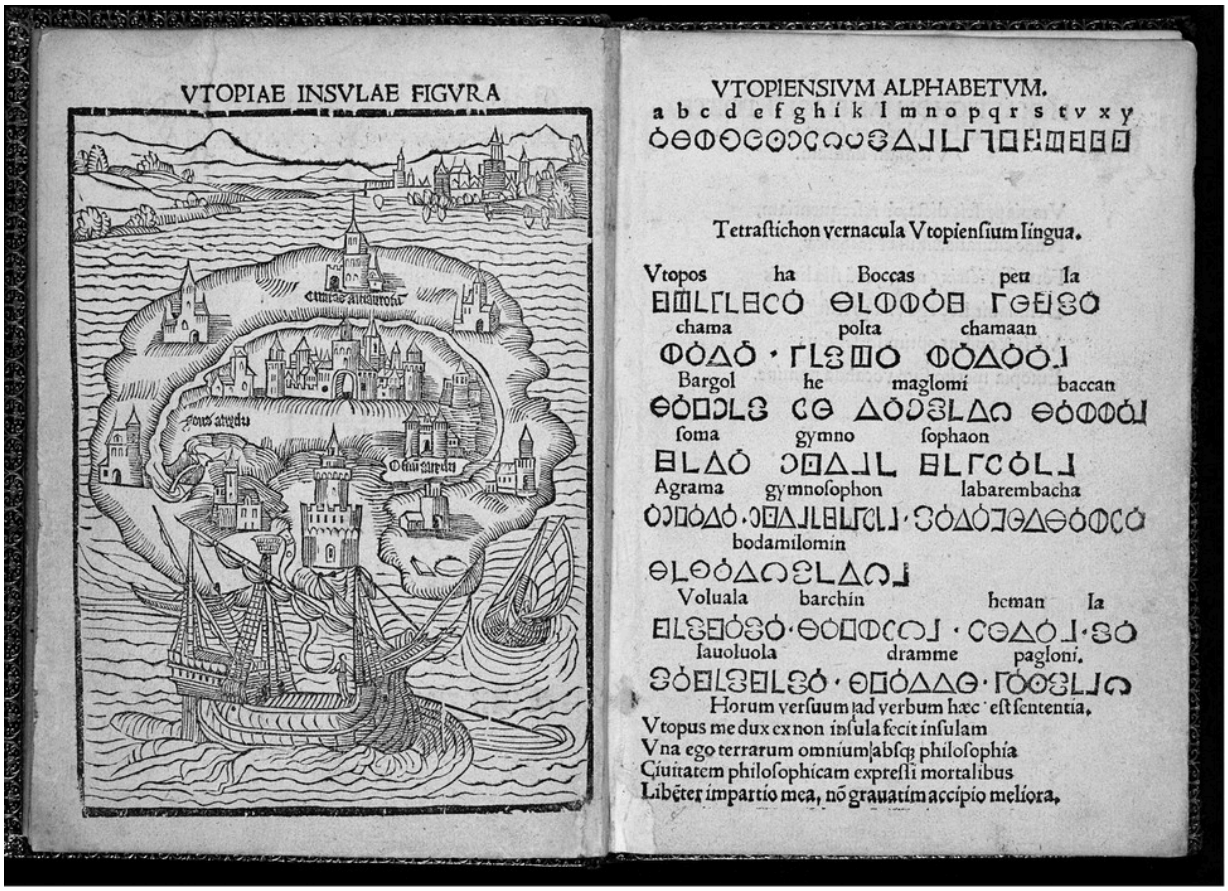
Przemiana utopii w eutopię nie była i nie jest oczywista, a to dlatego, że w angielskim systemie fonetycznym słowa *utopia* (οὐτοπία) i *eutopia* (εὐτοπία) wymawia się identycznie [y*uto*$^{-u\cdot}$pią]. Takiego stanu rzeczy musiał być świadomy również More, inaczej trudno byłoby wytłumaczyć pojawienie się tak obszernego preludium już w pierwszej edycji *De optimo reipublicae*. W podobnych momentach należałoby się doszukiwać przejawu myślenia ironicznego, które, zgodnie ze Schleglowsko-deManowską logiką parabazy, jest zawsze „przerwaniem dyskursu przez zwrot w rejestrze retorycznym" (de Man). Dlatego też, jak wskazywali Tom Moylan czy Artur Blaim, w wypadku utopii i jej pozytywnych czy negatywnych emanacji lepiej byłoby wszelkie jej aspekty krytyczne, satyryczne czy subwersywne traktować jako zjawiska należące nie do porządku genologicznego, lecz retorycznego. W ten właśnie sposób unika się pomnażania subgatunków w rodzaju „utopii satyrycznych", „antyutopii", „kontrutopii", czy nawet „utopii miejsca" lub „utopii zakonu" (*sic*!), a podkreśla się dialogiczne i literackie korzenie „utopii". Utopia mogłaby więc być, w zależności od retorycznej wykładni, miejscem lub światem pozytywnym, eutopią, miejscem czy światem negatywnym – dystopią. Temu ostatniemu pojęciu należy się szczególna uwaga, jako że dzięki odkryciu Deirdre Ni Chuanacháin, o którym informowali Lyman Tower Sargent i Vesselin M. Budakov, wiadomo, że pojęcie to użyte zostało po raz pierwszy w panegiryku *Utopia: or Apollo's Golden Days* z 1747 r. na określenie „nieszczęśliwej krainy (*an unhappy country*)" i w dodatku od razu przeciwstawione eutopii jako „krainie szczęśliwej lub błogosławionej (*a happy or blessed country*)" (Budakov). To z kolei oznaczałoby, że – wbrew powszechnemu mniemaniu – za pierwsze dystopie mogłyby uchodzić nie klasyczna dwudziestowieczna trójca Jewgienija Zamiatina (*My*), George'a Orwella (*Rok 1984*) i Aldousa Huxleya (*Nowy wspaniały świat*), lecz osiemnastowieczne *voyages imaginaires* spod znaku Jonathana Swifta (*Podróże do wielu odległych narodów świata*), Ludviga Holberga (*Podróż do krajów podziemnych Nielsa Klima*) czy – w Polsce – Ignacego Krasickiego (*Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*).

Retoryczna niejednoznaczność utopii, przejawiającej się albo w postaci pozytywnej eutopii, albo negatywnej dystopii, a także pokrewieństwo obydwu z gatunkami *voyages imaginaire* czy robinsonady, wiążą się jednak

przede wszystkim z literackimi korzeniami pojęcia. W *Gazing in Useless Wonder. English Utopian Fictions 1516–1800* Artur Blaim proponuje identyfikować wzorzec gatunkowy utopii z dwuczęściową kompozycją obejmującą opisową enklawę ikoniczną i narracyjną ramę modalną podróży do innego świata, a początek tak rozumianej konwencji literackiej wyznaczyć na rok publikacji *Utopii* More'a. Jest to tym bardziej przekonujące, że w zyskujących ogromną popularność w początkowych latach XXI w. narracjach postapokaliptycznych czy tzw. dystopiach *young adult* występuje bardzo zbliżony wzorzec narracyjny powiązany z dwudzielną konstrukcją świata. Tu jednak utopijne lub dystopijne miejsce otacza najczęściej zdewastowana, postapokaliptyczna przestrzeń, a podróż protagonisty najczęściej rozpoczyna się nie w świecie ogólnie identyfikowanym jako rzeczywisty, lecz w fantastycznym. W narracjach postapokaliptycznych pojawiają się nb. zminiaturyzowane wersje dystopii, tzw. mikrodystopie (Olkusz), często pełniące funkcję azylu lub bastionu izolowanego od zagrożeń zewnętrznych. Zaznaczyć trzeba, że dystopia przede wszystkim dokonuje subwersji paradygmatu eutopijnego, tzn. pokazuje, jak jedynowładztwo wizjonerów może prowadzić do patologizacji systemu i wdrażania polityczno-społecznych rozwiązań o charakterze totalitarnym. Z tego też względu aprioryczne rozstrzyganie o tym, czy dana wizja jest eutopią, czy dystopią, mija się z celem, gdyż to od oceny czytelnika zależy ostateczne zweryfikowanie intencji utopisty. Tego bowiem w równej mierze można wyobrazić sobie jako altruistycznego opiekuna, jak i psychopatycznego tyrana.

Niezależnie od tak rozumianych badań nad utopiami, których przedmiotem są przede wszystkim artystyczne reprezentacje eutopii i dystopii w literaturze i w innych mediach, utopia wiąże się także z myśleniem utopijnym. Potoczne użycia słowa „utopia" nie zawsze bowiem noszą znamiona automatycznych nawiązań do dorobku twórczego nagromadzonego w sztuce po 1516 r., ale często dotyczą nierealizowalnej wizji świata, politycznej mrzonki czy społecznej ułudy. W takim kontekście mówi się o założeniach miasta idealnego Piera della Francesca, Leonarda da Vinci, Roberta Owena czy Charles'a Fouriera, o dwudziestowiecznych projektach urbanistycznych Alberta Speera, Le Corbusiera, Lucia Costy, Roberta Burle Marxa czy Oscara Niemeyera, koncepcjach *eco-city* czy *New Urbanism*, a także futurystycznych wizjach

architektoniczno-urbanistycznych XXI w. W tym wymiarze postrzegać też można radzieckie miasta idealne (inspirowane m.in. radzieckim konstruktywizmem) – ujęte w formy „miasta socjalistycznego, kształtującego proletariackie społeczeństwo" (Szpakowska), podobnie jak tajne obiekty miejskie (choć raczej w dystopijnym rozumieniu izolacji i kontroli), tzw. ZATO. Patronem wspomnianego nurtu, który Krishan Kumar dla odróżnienia od studiów nad utopiami zaproponował nazwać „utopianizmem", byłby sam Platon z *Republiką* – w której próżno szukać literackiego wzorca utopii, łatwo jednak odnaleźć podstawowe założenia myślenia utopijnego. To w ten obszar wpisywałyby się filozoficzne założenia Karola Marksa, Karla Mannheima, Roberta Nozicka, Lewisa Mumforda czy Fredrica Jamesona, a także wpływowe koncepcje „utopijnego impulsu" Ernsta Blocha czy „utopii jako metody" Ruth Levitas. Oczywiście, *per analogiam* do rozróżnienia funkcjonującego w badaniach nad utopiami, tu również można by było mówić o dystopianizmie. Szczególnym jego przejawem mógłby być pesymizm utopijny Emila Ciorana.



We współczesnej kulturze i popkulturze zarówno utopie, jak i dystopie najczęściej występują w narracjach fantastycznych, w tym zwłaszcza w prozie fantastycznonaukowej, postapokaliptycznej czy ekotopijnej. To najnowsze reprezentacje nurtu, zwłaszcza dystopie *young adult* czy futurystyczne wizje świata w fikcji spekulatywnej, sprawiają, że dla odbiorców coraz czytelniejsza jest relatywistyczna postać utopii oraz to, że – jak miała powiedzieć cytowana przez George'a Kateba w *Utopia and its Enemies* antropolożka Margaret Mead – „marzenia jednego człowieka są koszmarem innego".

Badania nad utopiami prowadzone są współcześnie m.in. przez naukowców z kręgu amerykańskiego Society for Utopian Studies czy europejskiego Utopian Studies Society, jak choćby Lymana Towera Sargenta (założyciela czasopisma „Utopian Studies"), Toma Moylana, Lucy

Sargisson, Raffaellę Baccolini, Nathaniela Colemana czy Gregory'ego Claeysa.

Ksenia Olkusz

BIBLIOGRAFIA Budakov, V. (2010), *Dystopia. An Earlier Eighteenth-century Use*, „Notes and Queries", no. 57. | De Man, P. (2000), *O pojęciu ironii*, w: idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk. | Desiderius Erasmus (1979), *The Correspondence of Erasmus. Letter 594–841 (1517–1518)*, trans. R. A. B. Mynors, vol. V, Toronto. | Kateb, G. (1975), *Utopia and Its Enemies*, London. | Maj, K. M. (2014a), *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficznoliterackiej*, „Ruch Literacki", nr 2. | Maj, K. M. (2014b), *Utopia, czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych*, „Wielogłos", nr 3. | Mannheim, K. (2008), *Ideologia i utopia*, przeł. J. Miziński, Warszawa. | More, T. (1954), *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Warszawa. | Mumford, L. (1962), *The Story of Utopias*, New York. | Olkusz, K. (2016), *Kiedy nadchodzą żywe trupy, rodzą się tyrani. Psychospołeczne inspiracje w konstrukcji mikro-dystopii w narracjach postapokaliptycznych o zombie*, w: *Zombie w kulturze*, red. K. Olkusz, Kraków. | Olkusz, K. (2016), *Micro-dystopias as Socio-political Constructs in Post-apocalyptic Narratives*, w: *More After More. Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*, ed. K. Olkusz, M. Kłosiński, K. M. Maj, Kraków. | Sieczkowski, T., Misztal, D. (red.) (2010), *Utopia wczoraj i dziś*, Toruń. | Szpakowska, E. (2011), *Architektura miasta idealnego. Wprowadzenie*, „Przestrzeń i Forma", nr 16.

V

VILLANELLA

Gatunek liryczny wywodzący się z włoskiej tradycji ludowej, mający długą i zaskakującą historię. Współcześnie znana postać villanelli to utwór stroficzny o wyraźnie skodyfikowanych zasadach budowy, ustalonych pod koniec XVI w. we Francji. Pomimo włoskiego rodowodu jej obecnie kontynuowana forma wzorowana jest na villanelli *J'ay perdu ma Tourterelle* (*Straciłem turkaweczkę mą*), napisanej w 1574 r. przez francuskiego poetę Jeana Passerata.

Villanella wywodzi się z renesansowego folkloru neapolitańskiego, ale przejęta została przez kulturę dworską, która nadała jej kunsztowną formę i przekształciła w utwór o walorach artystycznych. Najstarsze znane villanelle pochodzą ze zbioru *Canzone villanesche alla napolitana* z 1537 r. Autorami tekstów pozostawali zwykle anonimowi poeci bądź pisali je sami kompozytorzy. Najstarszym znanym kompozytorem villanelli jest Giovani Tommaso di Maio, najważniejszym przedstawicielem zaś, który skomponował najdoskonalsze muzyczne formy tego gatunku, był Gian Domenico da Nola. W XVI w. villanelle, podobnie jak madrygały, frottole, strambotta, virelai, cieszyły się ogromną popularnością, czego dowodem są liczne nakłady śpiewników zawierających zapis nutowy oraz słowa pieśni, wydawanych jako *poesia per musica*. Villanella była wówczas śpiewana jako cykliczna, zwrotkowo-refrenowa pieśń komponowana na trzy głosy do wtóru instrumentów strunowych. Tę muzyczną proweniencję do dziś odzwierciedla forma nawrotowych refrenów. Repetycje tych refrenicznych wersów stanowią najbardziej istotną właściwość tego gatunku.

Villanella zachwyca brzmieniem swojej nazwy, przywołuje bowiem konotacje pastoralne i prowadzi do skojarzenia z sielanką. Jej nazwa wywodzi się od słowa *vil*, czyli 'gmina', *villane* to 'wieśniaczka', a *villan* to 'wieśniak'. Nazwa *villa* oznacza posiadłość na obszarze wiejskim, *villagio* to 'wieś'. Nie może zatem dziwić, że pierwotnie świat przedstawiony villanelli tworzony był na wzór twórczości bukolicznej. Zgodnie z ówczesną modą

tematykę kształtowano na podobieństwo liryki poetów *dolce stil nuovo*, ale przede wszystkim wierszy Francesca Petrarki, którego sposób przedstawienia tematu miłości pozostawał niedościgłym wzorem. Podmiotem mówiącym niemal zawsze był przeżywający miłosne rozterki kochanek, odrzucony przez piękną, lecz nieczułą wybrankę jego serca.
W polskiej literaturze dawnej odnajdujemy swobodne nawiązania do gatunku villanelli, pomijające wyznaczniki formalne, oparte raczej na asocjacjach nazwy. Występują one w twórczości m.in. Jana Andrzeja Morsztyna (*Ritorta villanesca*), Hieronima Morsztyna (*Willaneczka, Willaneczka druga*) i Jakuba Teodora Trembeckiego (*Willaneska I, Willaneska II*).
Wraz z wygasaniem szesnasto- i siedemnastowiecznej kultury dworskiej zanikało także zainteresowanie villanellą. Jednak to nie włoskie odmiany gatunku przetrwały w tradycji literackiej, ale forma francuska, zaproponowana pod koniec XVI w. przez Jeana Passerata, uczonego filologa klasycznego i znawcę kultury Italii. Napisana przezeń villanella *J'ay perdu ma Tourterelle*, wyjątkowa w swojej budowie, stała się prototypem formy, do której nawiązywali późniejsi poeci. Nie zdobyła ona w swoim czasie szerszego uznania i w zapomnieniu trwała niemal dwa i pół wieku. W XIX w. odkryli ją francuscy poeci grupy Parnas, Leconte de Lisle i Banville. Byli przekonani, że wskrzeszają odległą tradycję, która w istocie nie istniała. Zainteresowanie poezją francuską przyczyniło się do rozwoju villanelli, którą następnie podjęli angielscy poeci, m.in. Oscar Wilde i Ernest Dowson. Z literaturą angielską villanella dotarła do Ameryki. Tworzyli ją tacy pisarze, jak James Joyce, Ezra Pound, William Empson, Wystan H. Auden, Dylan Thomas, Theodore Roethke, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, James Merrill. W ich twórczości villanella pojawia się sporadycznie, na zasadzie okazjonalnego, wyrafinowanego eksperymentu. Pod ich wpływem dokonała się też ważna zmiana: dawna wesoła, taneczna piosenka o tematyce miłosnej w XX w. nabrała charakteru przede wszystkim pieśni funeralnej.
Forma villanelli, którą zapisał Passerat, składa się z dziewiętnastu wersów podzielonych na sześć strof: pięć 3-wersowych i szóstej 4-wersowej. Jej zasadą jest powtarzalna cyrkulacja dwu wersów-refrenów. Na zasadzie ekspozycji przedstawione są one w strofie pierwszej. W następnych strofach naprzemiennie pojawiają się w zakończeniu każdego tercetu

(pierwszy wers refreniczny powtórzony jest w drugim i czwartym tercecie, drugi wers refreniczny – w trzecim i piątym), a w ostatnim tetrastychu schodzą się w dystych zamknięcia. W całym wierszu występują tylko dwa rymy w schemacie *aba*, w ostatniej strofie *abaa*. Gdyby próbować uchwycić przebieg villanelli z jej nawrotowym układem wersów-refrenów (*a1, a2*), schemat mógłby wyglądać następująco:

a1 b a2 a b a1 a b a2 a b a1 a b a2 a b a1 a2

W pierwszej chwili villanella sprawia wrażenie utworu o bardzo prostej, schematycznie powtarzalnej budowie. Ale w istocie jej rygorystycznie określona forma o wyraźnie skodyfikowanych zasadach kryje niemałą trudność. Wymaga bowiem niezwykłej finezji intelektualnej zarówno w podjęciu tematu, jak i w jego ukształtowaniu formalnym. Jednostajnie nawrotowe powtarzanie wersów refrenicznych i rymów może się wydawać nużące. Tymczasem villanella sprawia wrażenie wręcz odwrotne, zwłaszcza w postaci *loose-line form* wypracowanej przez Jamesa Merrilla, a podejmowanej także przez Stanisława Barańczaka. Dominuje w niej ruch zmienności, innowacji, przemiany, każdy wers refreniczny bowiem pojawia się w nieco zmienionej postaci. Dialektyczny charakter powtórzenia zezwala na wydobywanie różnic i modulacji semantycznych. Cyrkulacje refrenów umożliwiają tworzenie napięć i kontrastów.

Muzyczny rodowód villanelli przetrwał w jej głębokiej warstwie architekstualnej. Henri Morier porównywał jej formę do ukształtowania fugi. Pierwsza strofa prezentuje niemal odtworzoną, jak w utworach muzycznych, ekspozycję refrenicznych tematów, które powinny być skontrastowane brzmieniowo i tematycznie. Następnie krążą one naprzemiennie, by ostatecznie spotkać się w ostatnim dwuwersie zamknięcia.

W poezji polskiej villanelle pisał Antoni Lange. Jednak uznanie czytelników i wzmożone zainteresowanie poetów tym gatunkiem przyniosły dopiero villanelle Stanisława Barańczaka, który poznał ten gatunek w trakcie pracy translatorskiej. W jego dorobku tłumacza znajdują się trzy villanelle: Dylana Thomasa *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy*, Wystana H. Audena *Ale nie mogę* i Elizabeth Bishop *Ta jedna sztuka*. Barańczak jest także autorem sześciu własnych villanelli. Pierwsza, zatytułowana *Co mam*

powiedzieć, ukazała się w tomie *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. W tomie *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997* pojawiło się pięć nowych villanelli: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*; *Debiutant w procederze*; *Poręcz*; *Powiedz, że wkrótce*; *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*. Można powiedzieć, że w twórczości Barańczaka villanella stała się najbardziej wyrafinowanym i najdoskonalszym sposobem wyrażania.

Tradycje tworzenia villanelli podjęli następnie tak uznani poeci, jak Andrzej Sosnowski (*Dożynki*) i Jacek Dehnel (*Il Sogno, Fale, Villanella czterdziestosześciolatki wpuszczającej licealistę do pokoju hotelowego*).

W dzisiejszych czasach villanella może się wydawać nazbyt artystowska i wyrafinowana, ale jednocześnie intrygująca. Z pewnością jednak pozostaje jedną z najbardziej wymagających i skonwencjonalizowanych form wypowiedzi lirycznej.

Joanna Dembińska-Pawelec

BIBLIOGRAFIA Barańczak, S. (1992), *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań. | Dembińska-Pawelec, J. (2006), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice. | Mc Farland, R. E. (1987), *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*, Idaho. | Sosnowski, A. [b.r.], *Vilanella i „rondelki”*, http://nieszuflada.pl/-artykuly/vilanella.html [dostęp: 16.06.2016].

W

WIERSZ

Trudno przecenić ład, jaki w myślenie o literaturze wprowadza słowo „wiersz". Dzięki niemu wiadomo, że poetą jest ten, kto je układa i dlatego też bywa nazywany „wierszopisem", „wierszodziejem" lub – prześmiewczo – „wierszokletą". Sam wiersz to „szereg pisma – podpowiada Orgelbrand – a w poezji szereg rytmów uczłonkowanych metrycznie". Ale nie trzeba tego sprawdzać w słowniku, bo każdy wie, że wiersz jest zbudowany z wierszy. Brzmi to wprawdzie jak tautologia, ale „wiersz" ma w polszczyźnie dwa znaczenia: jest nazwą całego tekstu (wiersza) oraz jego części składowych – linijek tekstu (wierszy). W tym momencie odtwarzamy podstawową zasadę budowy dzieła poetyckiego, którą jest wierszowanie, czyli cięcie łańcucha słów ułożonych w ciąg znaczeniowy (*a linea*), a potem układanie tych odcinków jeden pod drugim. Ale właściwie jaki ruch tu odwzorowujemy? „Dlaczego wiersze piszemy i drukujemy wersowymi kolumnami, podczas gdy proza pisana jest i drukowana *in continuo*" – zastanawiała się Maria Dłuska. Na kartce widzimy bowiem efekt symbiozy pisma z głosem, umowny zapis oddający cięcie strumienia mowy, systematyczne rozdzielanie go pauzą. Można też postąpić odwrotnie: usunąć podziały i przerobić wiersz na prozę, co zdarza się niekiedy przy tłumaczeniu. Odwracalność i łatwość tych operacji może budzić niepokój, dlatego adepci poezji często stawiają podstępne pytanie: czy efektem mechanicznego podziału tekstu prozaicznego i ułożenia pociętych kawałków w kolumnę na pewno będzie wiersz? Odpowiedź powinna być pozytywna, bo skoro wierszem jest każda „linijka tekstu, rządek pisma" (Urbańczyk), to powinno wystarczyć zbudowanie z nich „słupka"… „Lecz mię złego poety wirsze zaleciały, / Tak, iż mi tylko przez smród włosy spaść musiały" – żali się autorytet najwyższy, jakim jest Jan Kochanowski. I zdumiewa dosadność tej opinii, widać, że niefortunnie ułożony „wirsz" jawi się bolesnym dysonansem, od którego wypadają włosy. Sztuką jest zatem układanie następujących po sobie rządków, tak by jeden wtórował

drugiemu – rozmiarem, ilością akcentów, długością samogłosek, linią intonacyjną, zbitkami zgłosek, powtórzeniami itp. Rzecz w tym, by oddzielone części grały ze sobą podobieństwem lub niepodobieństwem (Jakobson). Ale jak to osiągnąć, gdzie przeciąć linię, nie gubiąc rytmu ni sensu? Delimitacja wierszy okazuje się momentem wyjątkowym – twórczym i zarazem rozstrzygającym o poetyckiej formie. Nic dziwnego, że o ten akt spierają się wersolodzy, choćby Adam Kulawik, konstruujący niezwykłą teorię: „Arbitralna pauza wersyfikacyjna «wykrawa» wersy z tkanki tekstu według porządku, którego reguły ustalają założenia estetyki okresu literackiego, połączone z inwencją poszczególnego twórcy i jeśli teksty wierszowane nie przedstawiają na ogół stanu komunikacyjnej impotencji, to dlatego, że segmentację wersyfikacyjną tekstu stosuje się nie dla anarchizowania i demontażu porządków semantyczno-syntaktycznych, lecz w celu wzbogacenia go o walory estetyczne i semantyczne". Nie wiadomo niestety, jak na wywód wersologa zareagowałby Kochanowski, ale inny staropolski poeta i teoretyk potrafił dać bardziej konkretną receptę na wiersz: „Zgoła krótko, dowcipnie a węzłowato sens swój prowadzić i nie mniej wybornemi, jak i uważnemi słowy rzecz swą udać – to grunt" (Lubomirski). Cytowany tu Stanisław Herakliusz stara się sztukę wierszowania sprowadzić na ziemię i to jest właściwa ścieżka. „Wiersz" bowiem pochodzi od łacińskiego rzeczownika *versus, -ūs,* utworzonego od czasownika *vertere*, czyli 'obracać', 'zawracać', 'wirować' lub w dawnym brzmieniu 'wertować', ale także 'obracać się' (spoglądać za siebie), więc zajrzyjmy w przeszłość, sięgając za Kopalińskim do najstarszego, a zarazem podstawowego rozumienia słowa: „łac. *versus* 'bruzda', 'rząd', 'linia', 'wiersz'".

Poruszamy się więc na twardym gruncie, ponieważ „bruzda” to linia wyryta w ziemi, ślad pługa, który ją rozciął i odrzucił skibę. Tak drążona bruzda kończy się w miejscu, gdzie zawróci pług. Ten mozół uchwycił Pliniusz w *Historii naturalnej*: *„in arando versus peragi nec strigare in actu spiritus”* („aktem duchowym nie można zawrócić pługa”). Bo *versus* wiąże się z ciężką pracą, trudem, czasami tylko rozrzedzonym winem podanym rolnikom w czasie orki, którzy „zagrzani nagrodą słodkiego napoju, / Nowe rysują bruzdy i nie szczędzą znoju” (Homer). Dla Wergiliusza z kolei oznaczał już nie tylko bruzdę, lecz także linię i rząd, więc użył go w *Georgikach* do opisu szeregu posadzonych wiązów (*„ille etiam seras in versus distulit ulmos”*). Jeśli rolniczy rodowód brzmi dziś zaskakująco, to za sprawą nowoczesnej wersologii, która przedmiot swoich studiów, czyli „wiersz”, zastąpiła „wersem”, nieznanym wcześniej polszczyźnie, a to z łacińska brzmiące literalne zapożyczenie, obce i uczone, stało się akademicką abstrakcją. Takiej alienacji sprzeciwia się Jacques Derrida, dla

którego wiersz nie przestał pachnieć ziemią: „Bruzda [*sillon*] to linia, ślad zostawiony przez rolnika: droga – *via rupta* – rozłupana gdzieś przez lemiesz pługa. Bruzda rolnictwa, jak sobie przypominamy, otwiera naturę na kulturę. A wiadomo również, że pismo rodzi się wraz z rolnictwem, które nie może obyć się bez osiadłości". Ale to otwarcie natury na kulturę nasuwa też wątpliwości, miał je już Rousseau, zdziwiony, dlaczego drogi pługa i pióra rozeszły się w pewnym momencie. Wszak kiedy oracz dochodzi do kresu pola, to zawraca, ciągnąc bruzdę w przeciwną stronę (i tak w kółko); natomiast pisarz odrywa pióro i wraca do punktu wyjścia. Historia piśmiennictwa przypomina jednak, że początki były wspólne, gdyż pisząca ręka wędrowała tam i z powrotem tak samo jak u rolnika; lecz Grecy po przejęciu od Fenicjan liter porzucili niełatwą praktykę pisania na przemian „do przodu" i „od tyłu" na rzecz jednolitego zapisu od prawej do lewej, odtwarzanego w każdej linijce. „Dlaczego ekonomia piszącego zerwała z ekonomią rolnika?" – pyta tym razem Derrida, by odpowiedzieć: „Nasze pisanie i nasze czytanie są jeszcze wyraźnie określone przez ruch ręki". O dłoni złożonej na pługu najlepiej pamiętają ludy (i języki) romańskie, inaczej Niemcy, ponieważ *Dichtung* ('poezja' oraz 'sztuka') oznacza u nich równocześnie 'wiersz' i 'uszczelkę' (*dichten* to 'pisać wiersze', ale też 'uszczelniać', 'zagęszczać', a przymiotnik *dicht* oznacza coś, co jest gęste, zbite, ścisłe i nieprzemakalne). Sens kumuluje się w pracy ręki, która upycha, dociska i uszczelnia (pierwotnie szczelinę między belkami wypełniała mchem albo słomą, uszczelniała też beczkę, by z niej nic nie wyciekło). Jeszcze inaczej zobaczyliśmy rzecz w polszczyźnie, bo wiersz zaadoptowany z łaciny w dobie staropolskiej spotkał się z brzmiącą niemal identycznie wirszą/wierszą (od prasł. *wrsza*), czyli popularną w słowiańskich językach „siecią na ryby i raki". I ten spleciony z sitowia lejkowaty koszyk – przekonywał Brückner – z wierszem nasi rodacy „umyślnie mieszają". Skąd to utożsamienie? Bo wirsz/wiersz tak jak wirsza/wiersza powinien łapać, więc „Niedobra harmonia w poezji, kiedy sens wiersz w wiersz nie wpada" (Linde). A więc trzecia z kolei, słowiańska już ręka, wiersze splata czy kleci (stąd pewnie wziął się „wierszokleta").

Kiedy jednak wracamy do pytania o tajemniczą granicę wersu, to powinniśmy się cofnąć do łacińskiego nawrotu, który literalnie wpisany został w język, a zatem do rzeczownika *versūra, -ea* ('obracanie się', 'miejsce, gdzie zawraca pług'), i zobaczyć go także w zdrobniałym

versiculus, -i – ‘wierszu’, ‘linijce tekstu’. A tu już orze *versidicus* (zł. *versus i dicere*) – ‘wierszomówca’, którego celem jest *versificō, -āre* (‘układać wiersze’, ‘nadawać czemuś formę wierszowaną’). I tak, poruszając się permanentnym ruchem wirowym od lewej w prawo, docieramy do *versificātiō, -ōnis* (‘poezja’). Istotą rozumienia jest więc obrót, niezwykle produktywny i na rozmaite sposoby słyszalny w całej rodzinie słów, gdzie obok wersu mamy awers i rewers, a także wersję, awersję, inwersję, subwersję, perwersję, konwersję i kontrowersję. Można tak obracać w kółko, aż do zawrotu głowy (łac. *vertigo*).

Największym dylematem, czyli przywołaną właśnie kontrowersją, pozostaje jednak cięcie, toteż Dłuska wnikliwie przyglądała się dziejom wierszowej cezury. Rozumiała, że decyzja o jej lokalizacji nie dokonuje się już w pulsującym ciele śpiewaków wykonawców: „trubadurów, lirników, wajdelotów, rapsodów, aktorów itd., ale biegnie przez pismo i druk. […] Poeta wie, że utwór jego dojdzie do odbiorców przede wszystkim w postaci graficznej. Niechże wyglądem porazi wzrok”. Tak gwałtownie reaguje oko na kształt wierszowej kolumny, na jej zaskakujące zwężenia, pogrubienia i wyłomy. Autorka *Skrzydeł poezji* za punkt odniesienia nieoczekiwanie obrała poezję awangardową – wiersz emocjonalny i jego następstwa. Nie w archaice, ale w najnowszym antywierszu szuka istoty poezji: „Wiersz. Najsilniejszy środek wyrazu. Wiersz krzyk, wiersz wstrząs, wiersz *szok* odbiorcy”.

Słowo *szok*, powtarzane raz po raz, zawsze pisane jest kursywą, jakby najlepiej miało wskazywać owo tajemnicze miejsce nawrotu pługa i natury obracanej w kulturę, być może dlatego, że angielski *shock* bliski jest właśnie zawrotom głowy. Kiedy się jednak otrząśniemy, to dalej trzeba „robić poezję”, a mówiąc wciąż po mickiewiczowsku, wzywajmy: „Do wierszy znowu!”.

Wioletta Bojda, Aleksander Nawarecki

BIBLIOGRAFIA Borowy, W. (1937), *Anatomia wiersza*, „Przegląd Współczesny". | Derrida, J. (1999), *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa. | Dłuska, M. (1978), *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 1–2, Warszawa. | Homer (1972), *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, objaśnił J. Korpanty, Warszawa. | Jakobson, R. (1989), *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1–2, wybór, red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa. | Kochanowski, J. (1972), *Sobie śpiewam a Muzom... Antologia*, wybór K. Żukowska, Warszawa. | Kulawik, A. (1999), *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków. | Lubomirski, S. H. (2006), *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, wyd. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa. | *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego* (2012), red. M. Kucała, Kraków. | Wergiliusz (1953), *Bukoliki i georgiki (wybór)*, przeł. i oprac. Z. Abramowiczówna.

WPŁYW

Wpływ poprzez angielskie *influence*, niemieckie *Einfluß*, francuskie *influence* prowadzi do korzeni łacińskich – *influo* i jeszcze głębiej – do samego *fluo*, które określić można jako bezmiar możliwości, siłę, której kierunek nie został jeszcze określony. Kojarzy się z ruchem ciągłej przemiany wszechświata, ruchem, którego efektem może być zarówno strata, jak i korzyść – wypływać może utwór spod piszącej ręki, woda ze źródła, ale odpływać, gasnąć może nadzieja, odchodzić mogą siły, omdlewać ciało. W mowie *fluere* oznacza rozwlekłość (*flumen dicendi*), rozmywanie sensu w nadmiarze, poddanie się prymatowi samego płynięcia, stającego się niemal celem samym w sobie. Dopełnione przez *in-*, *fluo* nabiera kierunku i zyskuje cel; zostaje zbawiennie ograniczone w swej wolności. Wraz z *in-* powstaje podział i relacja – między wnętrzem i zewnętrzem, nowym i starym, wpływającym i poddawanym wpływowi.
Literackie wpływanie wiele ma wspólnego z docieraniem do serca poprzez ucho; utwór jest jak rzeka, która przedostaje się do wnętrza i staje częścią poddanego wpływowi krwiobiegu. Jakie znaczenie ma niewielkie *in-* w wielkim *flumen* historii literatury, w sieciach prądów literackich i potoków wymowy? W morzu dzieł, w tkaninie tekstów, włączający się do kształtujących je nurtów, chce być sobą – i wpływać. Marzenie o literackiej sławie – urzeczywistnienie nieśmiertelnego pragnienia (*non omnis moriar*) – to nic innego, jak dążenie do kontaktu, dialogu, ocalenia siebie, władzy, którą daje zdolność odnalezienia drogi do wnętrza Innego. Przemówić tak, by mój głos przetrwał w innych – to westchnienie zawarte w niepozornym *in-*. Pojawia się obawa dotycząca oryginalności. Czy w szkole wielkich mistrzów nauka nie przerodzi się w ściąganie? Czy wpływ, *influence*, potok cudzej wielkości, nie porwie mnie? Czy *imitatio* przerodzi się w *emulatio*? Nad wpływem trudno zapanować: może być nieuświadamiany, swobodnie porusza się w czasie, nieograniczony porządkiem chronologii, mogą występować w nim zapętlenia, krzyżujące się dopływy, zdradzieckie wiry, podwodne intertekstualne prądy. Zaczyna rysować się w świadomości twórcy jako coś niechcianego i zagrażającego, pomniejszającego wartość dzieła. Warto pamiętać, że nie było tak zawsze. Łacińskie *influo*, łączące się z *in-* i dynamicznym *Accusativem* zamiast statycznego *Ablativu*, opowiada o ożywczym i konstruktywnym procesie. Przywodzi wspomnienie

literatury, która opierała się na gatunkowej czystości i kunszcie oraz naśladowaniu wielkich mistrzów. Wpływ jest tu pożądany, artysta poszukuje go, szczyci się nim i uznaje go za gwarancję tworzenia dzieł doskonałych. Sytuację tę zmienia romantyzm z synkretyzmem gatunkowym oraz nową wizją piękna i oryginalności. Żarliwa apologia jednostkowego geniuszu stworzyła nowe możliwości, ale też artystyczne dylematy. Obok radosnego dialogu z tekstem literackiego przodka pojawia się strach przed wpływem nieożywczym, brakiem oryginalności. Mało tego – uleganie wpływowi okazuje się byciem w relacji podrzędności, zniewolenia. Etymologia, mówiąca o płynięciu, ruchu, tajemnicy, niezwykłej przygodzie, ustępuje semantyce, każącej bać się oddziaływania, wywierania nacisku, bycia poddanym agresji i przemocy. Wpływ staje się fatalną siłą, również dla badaczy, którzy chcą wierzyć, że można ją opanować naukowym poznaniem i opisem. Pokusa ustalenia źródeł dzieł może jednak prowadzić do sytuacji kuriozalnych; jedną z nich opisuje Wacław Borowy: „Pewien zastęp pedantów o etyce chorobliwej, a nie rozumiejących psychologji twórczości i techniki literackiej, zaczął wtedy przedstawiać wszelkie w ogóle zależności literackie jako plagjaty, i tak na plagjatorów wyszli wszyscy mniej więcej wybitniejsi pisarze. (Pewien manjak, niejaki Paweł Albrecht, zamierzył 10-tomowe dzieło o «plagjatach Lessinga», po sześciu wszelako tomach zwarjował i zabił się)".

Miejsce zgody na tajemnicę zajmuje próba intelektualnego opanowania wzajemnych zależności. Badanie dzieła, stając się rutyną, kartograficznym popisem wyszukiwania i opisywania dopływów rzeki dzieła, bez wyczulenia na ożywczy charakter wpływu, staje się prostacką wpływologią – cyrkową sztuczką, która niczego nie tłumaczy. Wszystko kojarzy się ze wszystkim, a nic niczego nie wyjaśnia – tak opisać można badania pozbawione porządkującej kategorii funkcji oraz respektu dla tajemnicy (termin *influentia* wyraża przecież wiarę astrologów w bezpośredni wpływ odległych gwiazd na życie ludzi). Pułapkę influencyjnego zapętlenia, zabijającego rzetelną refleksję i uniemożliwiającego pełne szacunku badania mistycznej tajemnicy wpływu, dostrzegał zapewne Adam Grzymała Siedlecki, dyskredytując rozszalałą modę na bezmyślne wyszukiwanie powiązań ironią terminu „wpływologia". Mimo że obrońcy badania wpływów wskazywali na tkwiące w tej metodzie możliwości głębszego zrozumienia dzieła i docenienia jego kunsztu, „wpływ" staje się

wstydliwą chorobą; *influentia* staje się influenzą. W wydanej w 1921 r. pracy *O wpływach i zależnościach w literaturze* Wacława Borowego czytamy: „Oddziaływanie zależy […] od stopnia podatności pisarzy «młodszych» (niekoniecznie młodszych wiekiem), ulegających wpływowi, i od siły talentu «starszych» – tych, którzy ten wpływ wywierają. […] Wybitni tylko pisarze zdobywają się na siłę przełamywania ram typu-schematu i dają początek nowemu schematowi". Tę prawidłowość opisuje również Harold Bloom, charakteryzując relację prekursora i efeba w kategoriach lęku – nieuniknionego w obliczu paraliżującej literaturę wielkiej przeszłości. *In-* w tej teorii to wewnętrzna i nieuświadomiona walka, proces wewnętrznego poetyckiego dojrzewania – ale płynący w twórcy i ulegający poetyckiemu przepracowaniu lęk oraz przepływająca między prekursorem i efebem więź, uwidocznione w tekście, mają swój konstruktywny charakter. Powrót do aspektu astralnego przywraca wpływowi tajemnicę, sprofanowaną wpływologiczną analizą, a badanie wszystkich wyróżnionych przez Blooma etapów zmagania z prekursorem i obecności tekstu w (*in*) tekście daje nową wizję przepływania treści i myśli. Nie tylko ulegając wpływowi, staję się inny, lecz także wpływając, oddaję swoje wody we władanie innym nurtom i prądom.

Kierunek powstałego ruchu – czy z przeszłości ku teraz, czy z teraźniejszości ku temu, co było – jest zagadkowy i zapisany w gwiazdach. *Influo* – 'płynąć w', z krwią, łzami, wpłynąć, dotrzeć do ucha, zapaść w duszę, serce, krążyć w ciele – jest zawsze ożywcze i twórcze. Myśl, że nie jest to przypadkowa czy oparta na przemocy relacja, pozbawiająca wolności, uwalnia od lęku i pomaga otworzyć się ponownie na fascynującą tajemnicę i ogrom możliwości, jakie niesie ze sobą proces wpływu. Warto zwrócić uwagę, w jakim towarzystwie Wacław Borowy umieszcza wpływ, pisząc o „zagadnieniu tak zwanych literackich «źródeł», wpływów literackich, zapożyczeń i filjacyj: czyli, ogólnie mówiąc, zależności jednych utworów poetyckich od innych". O ile z wpływem wiąże się ryzyko lęku przed utratą wolności, a z zapożyczeniem – poczucia bycia zadłużonym, o tyle słowo „filiacja" wydaje się pomagać w odzyskiwaniu pierwotnej, etymologicznej czystości. Sednem filiacji – synonimu wpływu – jest przecież pokrewieństwo, pochodzenie jednego od drugiego. Pojawia się wobec tego rodzinność, i to nie tylko prywatna, intymna, lecz także naukowa. Relacja genealogiczna ulega badaniu i dowodzeniu, w dodatku

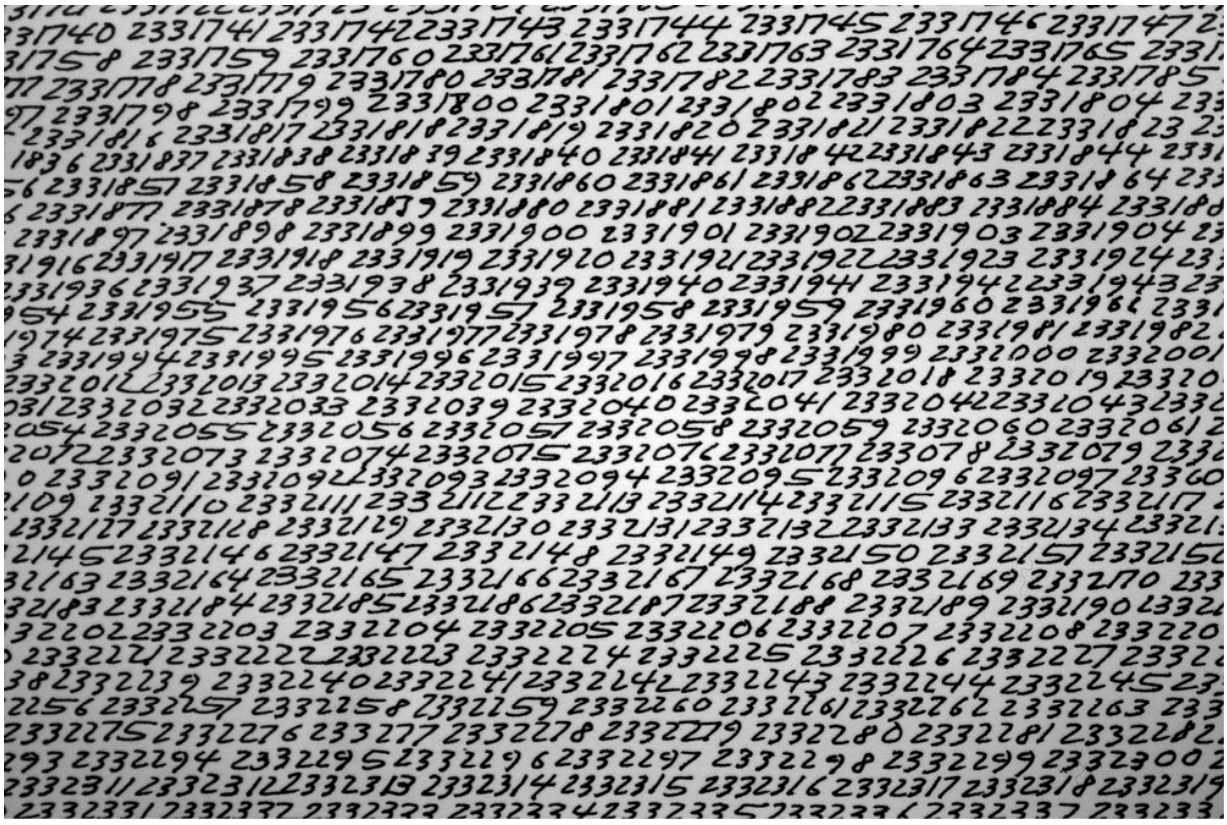
dwukierunkowo: poszukiwane są zarówno dowody bycia rodzicem, jak i bycia dzieckiem. Zamiast przemocy, zadłużenia, lęku przed byciem nieoryginalnym, pojawiają się wdzięczność i rodzicielska pomoc, zawsze mająca na celu to, by dziecko stanęło pewnie na własnych nogach, a nawet – przerosło rodzica. W takiej sytuacji mowy być nie może o zazdrości i niezdrowej rywalizacji. Poszukiwanie, śledzenie i badanie wpływów nie jest w takim razie rozliczeniem z długów, lecz odnajdywaniem kochających i kochanych rodziców, odkrywaniem na nowo dzieła, znajdowaniem nieuświadamianych może, ale ważnych korzeni, poznawaniem fascynującej historii, dialogów, zmagań z samym sobą i mistrzem, którego należy pokonać, ale nie zniszczyć. Oczywiście, wpływanie i uleganie wpływowi nie są procesami sielankowymi – nie brak tu dramatyzmu, zmagania, walki i dylematów. Nie tworzą one jednak historii bycia zdominowanym, ubezwłasnowolnionym, poddanym agresji i pozbawionym własnego głosu, ale opowieść o poszukiwaniu prawdy, własnego miejsca, korzeni i przyszłości.

Justyna Baran

BIBLIOGRAFIA Bloom, H. (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, Kraków. | Borowy, W. (1921), *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków. | Grzymała-Siedlecki, A. (1967), *Mania ścisłości; Wpływologia; Jeszcze o wpływologii*, w: idem, *Ludzie i dzieła*, Kraków.

WYLICZENIE / ENUMERACJA

Wydawać by się mogło, że ani łacińska „enumeracja", ani rodzime „wyliczenie" jako tradycyjna figura retoryczna oznaczająca ni mniej, ni więcej, tylko wymienianie kolejnych elementów całości, nie mają do zaoferowania żadnej etymologicznej tajemnicy. O ile jednak nie zdziwi nas, że *enumeratio* pochodzi od łacińskiego *numerus*, o tyle zaskoczyć może praindoeuropejski rdzeń **nem-*, który dał początek słowom semantycznie powiązanym z „rozliczaniem" i „dystrybuowaniem". Okazuje się, że z tego samego pnia co enumeracja wyrasta także imię greckiej bogini Nemezis (słowiańskiej Doli). Jako patronka zemsty i sprawiedliwości, wyrównuje rachunki, domagając się spłaty zaciągniętych u Fortuny długów, by zbilansować zyski i straty. Czemu miałaby wobec tego oddawać sprawiedliwość enumeracja? Jak pisze Jan Parandowski, charakteryzując Nemezis, „grecka mądrość nakazywała umiarkowanie w słowach, czynach i pragnieniach. [...] Kto się wynosi ponad innych, dufny w swe siły i powodzenie – tym samym urąga bóstwu i prędzej czy później spadnie nań kara". Enumeracja jest więc ambiwalentna. Z jednej strony, będąc figurą nadmiaru słów i pychy języka literackiego, ściąga na siebie karcący wzrok bogini. Z drugiej – próbuje załagodzić jej gniew faktem, że ta nadliczbowość tylko oddaje sprawiedliwość nadmiernej złożoności świata, jest próbą spłacenia długu, jaki literacka reprezentacja zaciąga u nieskończenie skomplikowanej rzeczywistości, której nigdy nie zdoła oddać w słowach. Wyliczenie przecież tylko pozornie nie liczy się ze słowami. Oddanie sprawiedliwości złożonemu światu odbywa się wszak na zasadzie *pars pro toto*, stawiając część zamiast całości, która pozostaje niewysłowiona. Enumeracja ma więc naturę synekdochy – podobnie jak w powiedzeniu „wyliczać coś komuś", czyli odmierzyć ściśle określoną dawkę, lecz poskąpić całej reszty. Wyliczenie jest aporetyczne: ewokuje zarazem i nadmiar, i brak.



Pierwotny względem innych figur charakter enumeracji jest bezdyskusyjny. Liczące ok. 5 tysięcy lat zabytki sumeryjskiego pisma klinowego zawierają przede wszystkim szeregi wyliczeń – imion królów, nazw miast, dóbr władcy. Podobne ekonomiczne czy gospodarcze oblicze enumeracja ujawni w literaturze ziemiańskiej, gdzie jako zasada organizacji „inwentarza dóbr" będzie stanowiła prosty wyraz gospodarskiej troski, skrupulatności, radości posiadania, obfitości i pragnienia ładu. Zarówno u renesansowych twórców (Mikołaj Rej, Jan Kochanowski), jak i w kulturze sarmackiej (Hieronim Morsztyn) czy w poezji ludowej wyliczenie jawi się jako swoisty język rzeczy, figura wyjątkowo bliska codziennemu życiu, sferze materialnej, która z praktycznych rejestrów i spisów pod postacią enumeracji przenika wprost do literatury. Jak pisał Aleksander Nawarecki: „Enumeracja jest co prawda figurą literacką, ale literatura nie ma na nią wyłączności. Czy liczenie jest domeną poetów? A tym bardziej odliczanie rzeczy? Świat numerycznego porządku od zarania jest domeną nauki. A później handlu,

bankierstwa, administracji i prawa". I tak, wyliczenie stanowi zasadę dla wielkiej gamy gatunków piśmiennictwa, by wymienić chociażby litanię, abecedariusz, raport, sprawozdanie, kalendarium, kronikę, katalog, listę, indeks, bibliografię, sumariusz, spis, wykaz, skorowidz, inwentarz, zestawienie, rejestr, repertorium, ewidencję, kartotekę, taksonomię, klasyfikację, słownik, glosariusz, wokabularz, encyklopedię, tezaurus czy leksykon. We wszystkich wypadkach enumeracja staje się figurą ładu, porządku, obfitości albo pełni.

Tu zupełnie sobie przeciwstawne buchalteria i opowieść zaczynają iść ramię w ramię, zgodnie z wyjaskrawioną w języku niemieckim narzucającą się bliskością liczenia (*zählen*) i opowiadania (*erzählen*). Jak jednak stwierdza Jochen Hörisch: „Liczyć, a nie opowiadać: tak brzmi maksyma całkowicie oświeconej ziemi", przenosząc nas tym samym z przestrzeni myślenia praktycznego na teren filozoficznej refleksji nad naturą *ratio*. Ważną rolę enumeracji nadaje bowiem Kartezjusz, czyniąc z niej ostatnie spośród czterech głównych prawideł metody podstawowej, obok zasady oczywistości, analizy i dedukcji. Celem enumeracji jest, zdaniem filozofa, „aby wszędzie czynić wyszczególnienia tak dokładne i przeglądy tak powszechne, abym był pewny, iż nic nie opuściłem". Objęcie wszystkich rzeczy nieprzerwanym ruchem myśli, szczegółowy przegląd i uporządkowanie to zalety enumeracji, która pełni funkcję kontrolną, gwarantuje racjonalnemu podmiotowi wiedzę wyczerpującą i poznanie pewne. Michel Foucault widzi w wyliczeniu kluczową figurę filozoficznego zerwania, jakie dokonało się w XVII w. Wówczas myśl poruszająca się wcześniej w żywiole podobieństwa jako formy wiedzy zaczyna organizować się wokół prób różnicowania, przestają się mieszać słowa i rzeczy, oddzielone teraz od siebie zasadą reprezentacji. Znakiem nowej metody staje się dla Foucaulta właśnie wyliczenie. Filozof odwołuje się do Kartezjańskiego przekonania, iż „jedynie enumeracji zawdzięczamy, że jakąkolwiek zajmiemy się kwestią, zawsze o niej wydamy sąd prawdziwy i pewny". W ten sposób wyliczenie ustawia się po stronie wiedzy-władzy, mając swój udział w zaprowadzaniu ładu przy udziale znaków i wiedzy empirycznej, sytuując się po stronie taksonomii, klasyfikacji, wyraźnych granic pomiędzy tożsamością i różnicą; nie po stronie spontaniczności w powtarzaniu natury, lecz po stronie racjonalności.

Diagnozie racjonalnej beznamiętności wyliczenia trzeba jednak przeciwstawić charakterystyczny, narastający wraz z kolejnymi elementami ładunek emocjonalny (*auxesis*). Szczególnymi przypadkami byłyby tutaj amplifikacja, sumacja, klimaks (łac. 'drabina') czy gradacja, gdzie niczym po szczeblach drabiny wspinamy się wraz z kolejnymi wyliczanymi słowami ku coraz większej intensywności komunikatu. Obrazując swoistą gonitwę myśli i elementów, narastające napięcie i nadmierność, enumerację można uznać za figurę dobrze oddającą naturę manii. Ten maniakalny charakter wyliczenia objawia się w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza – powieści utkanej z chaosu narzucających się i osaczających podmiot, pozbawionych hierarchii znaków, którym nie da się nadać sensu i złożyć w spójną opowieść, bo ta wciąż się rozpada. Jak czytamy w *Kosmosie*: „W ogóle nie wiem, czy to jest historia. Trudno nazwać historią takie ciągłe… skupianie się i rozpadanie… elementów". Owo skupianie się i rozpadanie znakomicie oddaje naturę wyliczenia, które z jednej strony bierze swój początek w maniakalnej gonitwie myśli, łączącej niepowiązane elementy w nieoczekiwane konstelacje, z drugiej zaś przez swój eliptyczny charakter unaocznia brak i rozpad słów wyjętych spod prawa składni.

173

To jednak nadal nie wyczerpuje złożonej natury wyliczenia. Prócz nadmiaru nagromadzenia enumeracja, unaoczniając ów nieusuwalny brak, który wyziera spod pozornej obfitości, staje się najważniejszą figurą języka melancholii. I tak, zakorzenione w baroku i manieryzmie, ulubione przez Giambattistę Marina, często obecne w poezji kunsztownej i konceptualnej (Jan Andrzej Morsztyn), szczególną rolę odgrywa wyliczenie w siedemnastowiecznej poezji metafizycznej, gdzie staje się figurą wanitatywną, obrazującą rytm upływającego czasu, kruchość materialnego świata, który przemija szybciej niż mgnienie, jak w doskonale znanej frazie z wiersza Daniela Naborowskiego: „Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt" (*Krótkość żywota*). Z drugiej strony jednak enumeracja jest dramatyczną próbą zatrzymania czasu i ocalenia świata, wyparciem straty, zakwestionowaniem rozpadu. Wyliczenie bowiem, będąc kolekcją słów, kryje w sobie cień nostalgicznego wspomnienia, stając się obrazem pracy żałoby po utraconej pełni. Dlatego Marek Bieńczyk nazwie je „gorącą utopią melancholika", figurą, „w której melancholia rozpala wszystkie swe światła, wytwarza dla siebie sferyczne,

bezpieczne miejsce, gdzie w jednej chwili zbiera się «wszystko». Przez owo „wszystko" prześwieca więc palące „nic". W obfitości i zawirowaniach języka kryje się, jak pisze Bieńczyk, „utajona praca śmierci. Żyzna, uprzywilejowana i dla melancholii magiczna chwila wyliczenia [...] nosi w sobie pustkę braku; nieskończone zdanie wyliczenia, uciekające wciąż przed siebie, ostatecznie [...] mówi tylko własne słowa, za którymi nie ma już, nie ma wciąż nic". Oksymoroniczną naturę wyliczenia jako emblematu melancholii znakomicie oddaje metafora „czarnego słońca" Julii Kristevej. Tu ciemność spotyka się ze światłem, a fundamentalny brak zostaje przysłonięty nadmiarem języka. Podobnie jak mowa melancholika, zdaniem filozofki, zdominowana jest przez „powtarzający się rytm i monotonną melodię", tak wyliczane słowa układają się w zbyt długie, rytmiczne ciągi. Podobnie jak mowy melancholika „nie można związać", a „zdania rwą się" i nie da się z nich „sformułować żadnej syntagmy", tak w wyliczeniu słowa stoją obok siebie, dramatycznie niezespolone, niespojone zasadami gramatyki, jak fragmenty wyrwane z kontekstu, pozbawione szans na stworzenie całości.

Tak oto wywrotowe nie tylko wobec reguł składni, lecz także naszego myślenia, wyliczenie ujawnia swój aporetyczny charakter, będąc jednocześnie figurą nadmiaru i braku, myślenia praktycznego i abstrakcyjnej racjonalistycznej metody, wiedzy-władzy i demokracji, konceptu i anarchicznego antyhierarchicznego nagromadzenia, przemijania i ocalania, manii i melancholii, chaosu i kosmosu.

Marta Baron-Milian

BIBLIOGRAFIA Bieńczyk, M. (2012), *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa. | Czapliński, P. (1998), *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy", nr 1. | Descartes, R. (1952), *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa. | Foucault, M. (2006), *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk. | Gombrowicz, W. (1988), *Kosmos*, Kraków. | Hernas, C. (2008), *Barok*, Warszawa. | Hörisch, J. (2010), *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, przeł. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków. | Jarzębski, J. (2002), *Pamięć rzeczy. Paradoksy enumeracji*, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Warszawa. | Kaczmarski, P. (2014), *Moment wyliczenia. Głos języka i czytelnicza autonomia*, „FA-art", nr 1–2. | Kristeva, J. (2007), *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków. | Nawarecki, A. (1996), *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów. | Nawarecki, A. (2014),

Parafernalia. O rzeczach i marzeniach, Katowice. | Parandowski, J. (2006), *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa. | Pomian, K. (2012), *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*, Gdańsk.

WYWIAD

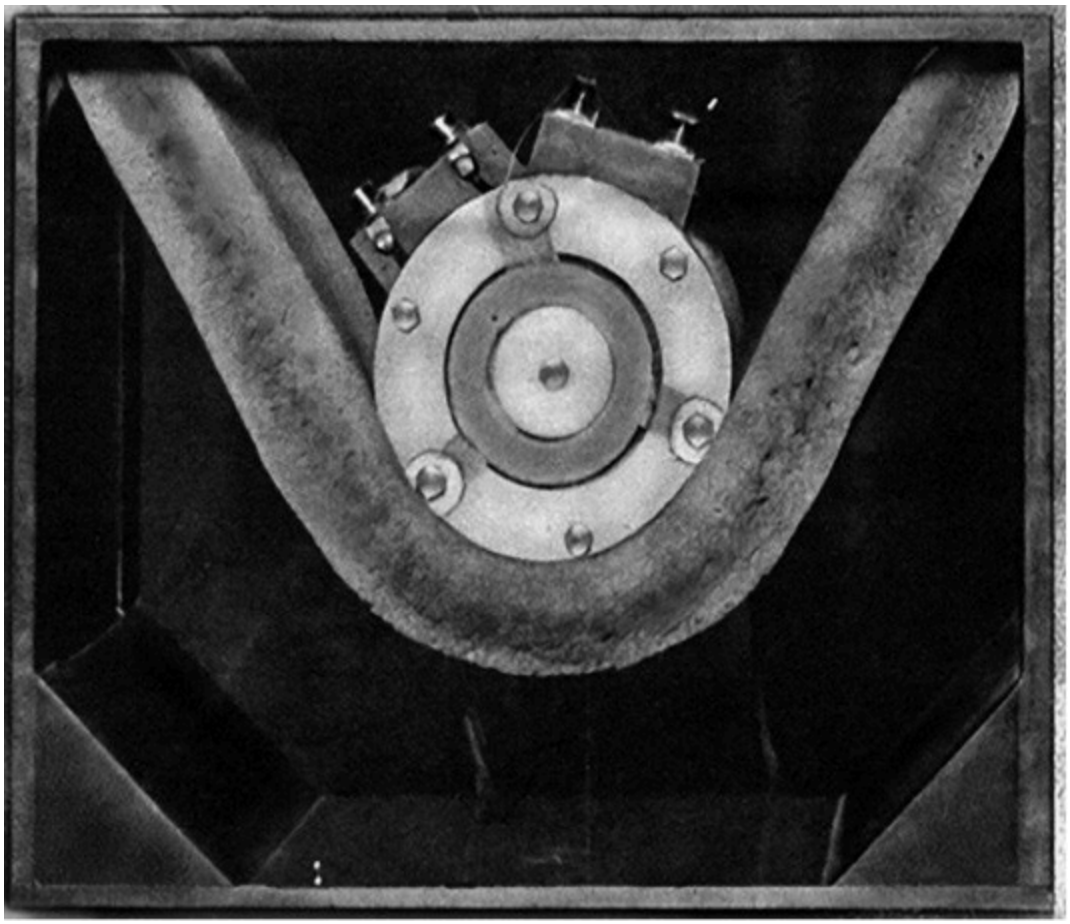
Zgryźliwi medioznawcy i krotochwilnie usposobieni dziennikarze mawiają, że wywiad jako gatunek jest wynalazkiem reportera, któremu nie chciało się pisać sprawozdania prasowego. Zamiast relacji o zdarzeniu przytoczył słowa naocznego świadka. Zrezygnował z tak bliskiej dziennikarzom mowy zależnej, która daje niemal nieograniczoną swobodę wypowiedzi i zwalnia z prawnie regulowanego obowiązku autoryzacji, na rzecz mowy niezależnej, której prototyp doczekał się pochwały już w trzeciej księdze Platońskiego *Państwa*. Sokrates argumentuje tam, że to właśnie dzięki niej Homer może uniknąć irytującej ekspozycji samego siebie i nawiązać ze swoimi słuchaczami wyjątkową relację komunikacyjną, która obejmuje nie tylko nadawcę i odbiorcę, lecz także figury poboczne oraz osoby nieobecne, a nawet nieżyjące. Więcej – wprowadzając na scenę tekstu bóstwa i herosów, poeta ubarwia opowieść i wzmacnia swój autorytet.

Za pierwszy wywiad prasowy uznaje się dziś materiał Jamesa Gordona Bennetta Seniora, założyciela, wydawcy oraz redaktora „New York Herald", który 13 października 1835 roku opublikował na łamach swojego pisma rozmowę z poczmistrzem z Buffalo. Kodyfikatorem gatunku nazywany jest Horace Greeley, który całkowicie zerwał z mową zależną i oddał pole przepytywanym osobistościom. Jednak mityczne początki wywiadu (który w polszczyźnie określany był mianem *interwiewu*) sięgają czasów Platona, a piszę o początkach, gdyż było ich co najmniej tyle, ile dialogów ateńskiego filozofa. Spośród nich wybieram *Kratylosa*, który wydaje mi się wyjątkowo poręczny, gdyż za jego pomocą można objaśnić niemal wszystkie cechy gatunku. Oto Hermogenes, syn Hipponikosa, zamożnego Ateńczyka, dyskutuje z Kratylem, uczniem Heraklita, na temat charakteru znaków językowych. Pierwszy sugeruje, że nazwy to konwencjonalne symbole wymyślone przez człowieka, w związku z czym możemy nimi swobodnie żonglować. Drugi stoi na stanowisku, że między nazwą a oznaczaną przez nią rzeczą istnieje związek naturalny, że słowo i obiekt są ze sobą ściśle połączone, nie można zatem danego miana zastąpić innym. Gdy rozmowa utyka w martwym punkcie, a spór wydaje się nierozstrzygalny, na ateńskiej ulicy pojawia się Sokrates. Obaj dyskutanci nie tyle proszą filozofa o rozstrzygnięcie spornej kwestii, ile

wciągają go w rozmowę, która – będę bronił tej tezy – wykazuje wszelkie cechy współczesnego wywiadu.

Po pierwsze, tekst tworzy iluzję bezpośredniego spotkania, wytwarza efekt „naoczności" i – by tak rzec – „nauszności". „Widzimy" i „słyszymy" osoby, które rozmawiają nie tylko ze sobą, lecz także po trosze z nami, czytelnikami. Po drugie, przepytywany ma status „celebryty": znany w całych Atenach, budzący kontrowersje, słynący z ekscentrycznego zachowania, wywołujący skandale Sokrates jest rozmówcą pożądanym, ma wpływ na wspólnotę, do której należy. Ale Platoński bohater filozof jest nie tylko modelowym przykładem znanej osobistości, która udziela wywiadu. To również protoplasta dociekliwego dziennikarza, który z napotkanych osób próbuje wydobyć informacje. Jego metody – majeutyczna (położnicza, polegająca na wywabianiu wiedzy, która już się w nas znajduje i tylko czeka na ujawnienie) i elenktyczna (sprowadzająca się do zbijania argumentów strony przeciwnej) – są dziś wykorzystywane zarówno przez tych, którzy przystępują do rozmowy z pisarzami, jak i tych, którzy zmuszeni są przepytywać polityków. Po trzecie wreszcie, prezentowaną przez Platona rozmowę charakteryzuje jedność tematyczna, która od czasu do czasu zakłócana jest przez anegdotyczne wtręty.

Warto dodać, że Hermogenes i Kratylos (podobnie jak inni rozmówcy Sokratesa) wyczerpują pulę możliwych ról, które dziennikarze przyjmują w obliczu rozmówcy. Wywiad ma to do siebie, że jest gatunkiem zarazem silnie skonwencjonalizowanym (ma pewne stałe elementy: tytuł, *lead* będący fragmentem wypowiedzi wywiadowanego, pytania, responsy, podpis), jak i rozwichrzonym, często polimorficznym, pozwalającym rozmówcom na zmianę postawy, tonacji wypowiedzi, a nawet tematu. Platon doskonale zdawał sobie z tego sprawę, dlatego jego bohaterowie czasem pełnią funkcję biernych pośredników, wysłuchując tego, co ma do powiedzenia mistrz filozof, czasem zaś wcielają się w asystentów, zadając pytania, za których pomocą inicjują rozmowę, wprowadzają nowe wątki lub po prostu umożliwiają wywiadowanemu sformułowanie myśli. Innym razem zachowują się niczym uczniowie biorący udział w lekcji, której udziela im ekspert, autorytet.



174

Chyba najistotniejszym aspektem wywiadu jest dystrybucja różnych rodzajów kapitału, która dokonuje się za jego pośrednictwem. Idzie tu o wymiar społeczny, bo wywiad to medium, przez które przekazuje się opinie, wiedzę, opowieści (wspomnienia i obserwacje), idee, ale także prestiż. W zrozumieniu tych procesów pomóc może znana powieść Anne Rice pt. *Wywiad z wampirem*. Daniel, młody dziennikarz, który przypadkiem spotyka tytułowego wampira o imieniu Louis de Pointe du Lac, pragnie nie tylko poznać jego sekretną historię, chce nie tylko zdobyć świetny materiał prasowy, lecz przede wszystkim przeniknąć tajemnicę nieśmiertelnego rozmówcy i upodobnić się do niego. Ponad wszystko pożąda nieśmiertelności, której nośnikiem nie jest zatruta krew strzygi, ale sama – drukowana na łamach znanego pisma – rozmowa. Wiedział o tym wcześniej Johann Peter Eckermann i właśnie dlatego po każdym spotkaniu

z Goethem (którego Kafka nazwał pieszczotliwie „upiorem") skrupulatnie notował wszystkie wypowiedziane przez poetę słowa, by złożyć z nich rodzaj książkowego wywiadu. Avitall Ronell w rozprawie *Dictations. On Haunted Writing* (*Dyktanda. O nawiedzonym pisaniu*) sugeruje, że dzieło to jest doskonałym przykładem podwójnej wymiany: autorytet Goethego zostaje wzmocniony dzięki obecności „ucznia" reprezentującego wspólnotę czytelników; Eckermann natomiast zyskuje nieśmiertelność – splata swój los z życiorysem wybitnego twórcy. Wiedział o tym również Gustav Janouch, dzięki któremu można uwyraźnić jeszcze jedną potencjalną cechę wywiadu: jego fikcyjny charakter. *Rozmowy z Kafką* są relacją, której wiarygodność wielokrotnie podawano w wątpliwość. Wiemy, że w pewnych miejscach Janouch zachowuje się niczym zarażona kuglarskim bakcylem Borgesowska wersja Hermogenesa: żongluje faktami, miesza je z wymysłami, zmienia kolejność zdarzeń, myli szyki czytelnikom, przekonując ich przy tym, że cały czas przekazuje słowa genialnego praskiego prozaika, Franza Kafki, który właśnie jemu powierzył swój skarb, czyli myśli niezapisane w żadnym innym tekście. Wydaje się, że przed taką hucpą chroni nas narzędzie autoryzacji. Ale tylko do pewnego stopnia. Weryfikując swoje wypowiedzi, spisane z nagrywarki i zredagowane przez dziennikarza, przepytywany bardzo często wprowadza zmiany, czasem nawet pisze wszystko od nowa. W ten sposób likwiduje się nieścisłości, ale zarazem unieważnia wyjątkowy charakter samego zdarzenia. Każdy *interwiew* jest zatem efektem negocjacji między „Kratylosem" i „Hermogenesem", jest wypadkową dwóch impulsów: pragnienia obecności i niewiary w bezpośrednią moc językowego znaku (nie ma tu znaczenia, czy mamy do czynienia z wywiadem prasowym, telewizyjnym, czy radiowym).

Posłużyłem się przed chwilą słowem *interwiew* nie tylko dla leksykalnego urozmaicenia, lecz także dlatego, że chciałbym zwrócić uwagę na kluczowe dla naszego gatunku kategorie. Angielskie *interview* pojawiło się w powszednim użyciu około 1500 r. i oznaczało 'spotkanie twarzą w twarz', najczęściej spotkanie dwóch dostojników, np. królów, którzy w przestrzeni „pomiędzy" (*inter*) przystępowali do bezpośredniej rozmowy, czyli mieli ze sobą naoczny (*view*) kontakt. Rzeczownik ten został w angielszczyźnie uformowany na wzór i podobieństwo średniofrancuskiego *entrevue*, rzeczownika odsłownego, dla którego źródłosłowem był czasownik

s'entrevoir, oznaczający 'zobaczyć się z kimś', 'odwiedzić kogoś na chwilę', 'spojrzeć na coś lub na kogoś', 'rzucić na coś okiem'. Zastanawiająca jest przelotność tego aktu, jakby patrzący nieco wstydził się swej natarczywości i stropiony szybko spuszczał wzrok (cecha, którą dziennikarz musi w sobie zwalczyć, jeśli chce – jak mawiała Oriana Fallaci – poznać prawdę o swym rozmówcy). Około roku 1540 pojawiła się również forma *enterview*, mająca tę samą podstawę słowotwórczą, ale odrobinę inny sens – 'spotkać się z kimś osobiście'. Znaczenie dziennikarskie zostało temu rzeczownikowi nadane w 1869 r. i od tej pory *interview* oznacza przede wszystkim wywiad ze znaną osobą, od której pozyskuje się opinie na jakiś temat, przeznaczone do publikacji na łamach prasy lub emitowane w innym medium. Ciekawe, że obecny w nowoczesnej francuszczyźnie wyraz *interview* – podobnie jak polski *interwiew* – został przekalkowany z języka angielskiego.

Nasz „wywiad" jest zatem określeniem wtórnie przypisanym istniejącemu już wcześniej gatunkowi prasowemu (niektórzy mówią – nie bez racji – że to również gatunek literacki). Dlaczego zaczęliśmy się posługiwać właśnie tym słowem? Zapewne przez utożsamienie postawy dziennikarza z działaniami podejmowanymi przez wywiadowcę, czyli szpiega. „Wywiad" pochodzi od „wiedzieć", który to czasownik ma tę samą podstawę etymologiczną, co „widzieć". Zwraca na to uwagę Aleksander Brückner, dając do zrozumienia, że niegdyś – zbyt krótko! – użytkownicy polszczyzny mieli świadomość istnienia źródłowego powinowactwa między tymi dwiema czynnościami: patrzeniem i zdobywaniem wiedzy. Moglibyśmy podłączyć tę historyczną świadomość pod opowieść o działaniach współczesnych dziennikarzy, którzy przecież w i d z ą s i ę z k i m ś, by p o z y s k a ć o d n i e g o i n f o r m a c j e, ale trzeba pamiętać, że dziś „spotkanie" zapośredniczone jest często przez inne narzędzia technologiczne (organizuje się rozmowy telefoniczne, wideokonferencje, zdarza się, że do kontaktu dochodzi wyłącznie za pośrednictwem poczty elektronicznej – jedna strona wysyła pytania, druga odsyła odpowiedzi).

Być może nazywamy obecnie przeprowadzającego wywiad w y w i a d o w c ą wyłącznie dlatego, że zwodzi nas współbrzmienie wyrazów. Jako się rzekło, pierwotnie słowo to odnosiło się wyłącznie do osoby, którą wysyłano na przeszpiegi. W słowniku warszawskim – gdzie

agent przybiera miękką, niemal konspiracyjną formę dźwiękową: *śpieg* – znajdujemy listę synonimów, które nie mają bezpośredniego związku z wywiadem rozumianym jako gatunkiem, ale uwodzą foniczną i morfologiczną urodą: *wybadacz*, *wybadownik* i *wywiadownik* (czyli 'skrutator'), *przepatrownik* i *oględownik* (czyli 'spekulator'), *wypytacz* (czyli 'inkwizytor') i wreszcie *podsłuchacz* (czyli po prostu 'śpieg'). A może podrzucone tu ku uciesze ucha wyrazy mają jednak coś wspólnego z wywiadem? Wszak w fachu dziennikarskim potrzebne są: spryt, czujność, dociekliwość, przenikliwość i dyskrecja. To dzięki ich mieszance powstają wybitne rozmowy, do których wracamy, szukając tam i prawdy, i fikcji. Niektóre z wymienionych cech charakteru dziennikarza przydają się również w innej sytuacji, a mianowicie podczas szkolnej wywiadówki, która realizuje zazwyczaj model jednostronnej komunikacji, a przecież – źródłowo – została pomyślana właśnie jako rozmowa, wywiad, interwiew.

Grzegorz Jankowicz

BIBLIOGRAFIA Bauer, Z. (2000), *Wywiad prasowy. Gatunek i metoda*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków. | Eckermann, J. P. (1960), *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zolter, t. 1–2, Warszawa. | Janouch, G. (1993), *Rozmowy z Kafką: notatki i wspomnienia*, przeł. J. Borysiak, E. Dyczek, Warszawa. | Magdoń, A. (2000), *Wywiad dziennikarski*, w: idem, *Reporter i jego warsztat*, Kraków. | Pakuła, Z. (1996), *Kucharz i jego pieczeń*, w: *Abecadło dziennikarza*, red. A. Niczyperowicz, Poznań. | Platon (1990), *Kratylos*, przeł. i komentarzem opatrzył W. Stefański, wstęp K. Tuszyńska-Maciejewska, Wrocław. | Rzeszutek, M. (2002), *O nieudanych (bo nieskutecznych) pytaniach w wywiadach prasowych*, w: *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź. | Sujkowska, K. (2003), *Wywiad prasowy jako typ tekstu wykorzystywanego w działalności public relations – próba typologii*, w: *Porozmawiajmy o rozmowie. Lingwistyczne aspekty dialogu*, red. M. Kita, J. Grzenia, Katowice. | Wojtak, M. (2004), *Wywiad prasowy. Informacja rozpisana na głosy*, w: eadem, *Gatunki prasowe*, Lublin. | Worosowicz, M. (2002), *Wywiad prasowy jako rozmowa w roli (na przykładzie Rozmów „Polityki")*, w: *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź. | Żydek-Bednarczuk, U. (1995), *Wzorzec wywiadu telewizyjnego (na podstawie analizy programu „100 pytań do...")*, w: *Kultura. Język. Edukacja*, t. 1, red. K. Mrózek, Katowice.

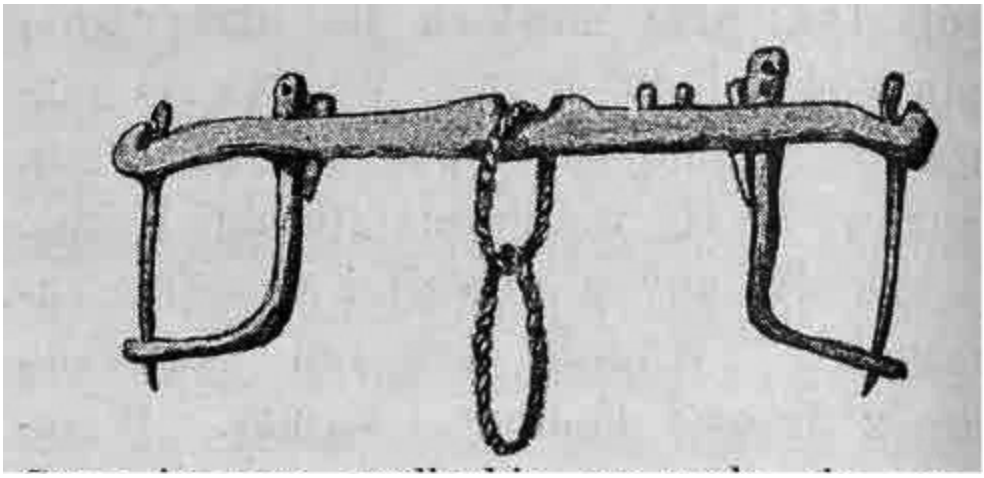
Z

ZEUGMA

Grecka ζεύγμα nie należy do tych figur retorycznych, których użycie sprawiać może szczególne trudności czy niespodzianki. Odróżniwszy ją od syllepsy (gr. σύλληψις, *sýllepsis*), określi Ziomek zeugmę epitetem „prosta", podkreślając przy tym, że częściej występuje ona w „łagodnej" postaci, zbliżonej do zapobiegającej redundancji „elipsy zalecanej"; natomiast syllepsie, stanowiącej „celowy błąd", a przy tym skarbnicę kalamburów, przypisze on „podstępność". Dobrą ilustracją zeugmy mogłoby być zatem zdanie „Podniosły się ręce i głowy", podczas gdy za przykład syllepsy (często nazywanej po prostu zeugmą złożoną) posłuży Ziomkowi wypowiedź „Podniosły się ręce i głosy". Zdania te różnią się zaledwie jedną literą, co dobrze obrazuje szczególną bliskość obu figur i uwidacznia niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się z jednej w drugą. Zaiste, potrzeba stałej czujności, jeśli nie wręcz umiejętności linoskoka, by z prostej, zalecanej przez zwolenników attycyzmu zeugmy nie osunąć się w przewrotną, iście azjańską syllepsę… Szczęśliwie nie z chwiejną liną mamy do czynienia, ale z przerzuconym nad rwącym nurtem bezpiecznym mostem; słowo ζεύγμα (*dzeugma*) oznacza bowiem – także we współczesnej grece – 'most', 'molo', 'pomost', 'spojenie', a w końcu 'zaporę', 'śluzę wodną'. Przewodniki turystyczne zapraszają do zwiedzenia miasta Zeugma założonego już w 300 r. p.n.e. na zachodnim brzegu Eufratu, językoznawcy zaś odnotowują istnienie leksemu ζευγματικόν (*dzeugmatikón*), oznaczającego 'opłatę za przepłynięcie przez śluzę'. Nic dziwnego, że etymologia zeugmy jako mostu trafiła do *Słownika terminów literackich*. Zauważyć trzeba, że świetnie koresponduje ona z treścią hasła autorstwa Aleksandry Okopień-Sławińskiej, umiejętnie podkreślającej konstrukcyjny aspekt zeugmy poprzez wybór leksemów z inżynieryjno-architektonicznego pola znaczeń. W efekcie otrzymujemy definicję zeugmy jako „konstrukcji składniowej polegającej na sprzęgnięciu za pośrednictwem jednego członu zdania (np. orzeczenia) szeregu innych,

równoważnych wobec siebie gramatycznie członów składniowych, lub też szeregu sąsiadujących zdań".
Jako operacja syntaktyczna wydaje się zeugma rozwiązaniem nader użytecznym, chociażby dla poetów stosujących szyk antycypacyjny; np. to dzięki niej Kochanowski w *Pieśni XXIV Ksiąg wtórych* napisać mógł: „Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają, / Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają", sprzęgając za pomocą jednego czasownika mieszkańców Niemiec i Hiszpanii (zaiste, imponujący to most!). Zeugma okazuje się konstrukcją nie tylko ekonomiczną (jeden element wystarcza na dwa człony, a w wielu wypadkach i na więcej przęseł), lecz także na tyle stabilną, że unieść może nawet rozbudowaną enumerację. Skoro więc w *Kazaniach sejmowych* pisze Piotr Skarga: „Gdy się z okrętem źle dzieje, gdy dziur jego nie zatykamy, gdy wody z niego nie wylewamy, gdy się o zatrzymanie jego nie staramy, gdy dla bezśpieczności jego wszytkim, co w domu jest, nie pogardzamy, z a t o n i e, i z nim my sami poginiemy" – to możemy być pewni, że żadna z wymienionych przezeń czynności nie wyrwie się z szeregu i spod władzy spajającej całość finalnej groźby. Most Zeugma jawi się jako trwalszy niż Okręt Ojczyzna.
Nie sztuka jednak zachować równowagę na moście – sztuka mostem będąc, jak u Kafki, w którego znanej miniaturze *Die Brücke* katastrofa nie przez przypadek zaczyna się od obrotu – czyli tropu. Mogłoby się wydawać, że dopóki zeugma stroni od znaczeń przenośnych, dopóty nad odmętami składni prowadzi suchą nogą i zdecydowanie. Zejdźmy jednak z mostu na ziemię – oto okaże się, że pomostowe znaczenie zeugmy samo jest tropem, metaforą, podobnie zresztą jak lwia część znaczeń spokrewnionych z nią derywatów. I tak, na przykład rzeczownik ζυγόν (*dzygón*) oznaczał zarówno 'belkę łączącą dwie burty łodzi', mogącą służyć za 'ławkę dla wiosłujących', jak i 'zapięcie u sandała', 'rodzaj szyku bojowego', 'konstelację Wagi', 'poprzeczkę', 'miarę ziemi', 'poziomą część liry i kitary', czy wreszcie 'małżeństwo'. Znaczenia te dawały początek kolejnym formacjom słowotwórczym, które prowokować musiały dalsze odczytania; skoro zatem w IV księdze *Iliady* (w. 166) Zeus określony został jako ὑψίζυγος ('wysoko siedzący'), pewne jest, że prymitywna belka, stanowiąca o konstrukcji łodzi, musiała przeistoczyć się w wygodną 'ławę', czy wręcz 'tron'. Co istotne dla nas, u podstaw wszystkich wymienionych, intrygujących swą różnorodnością znaczeń leży – wcześniejsza niż

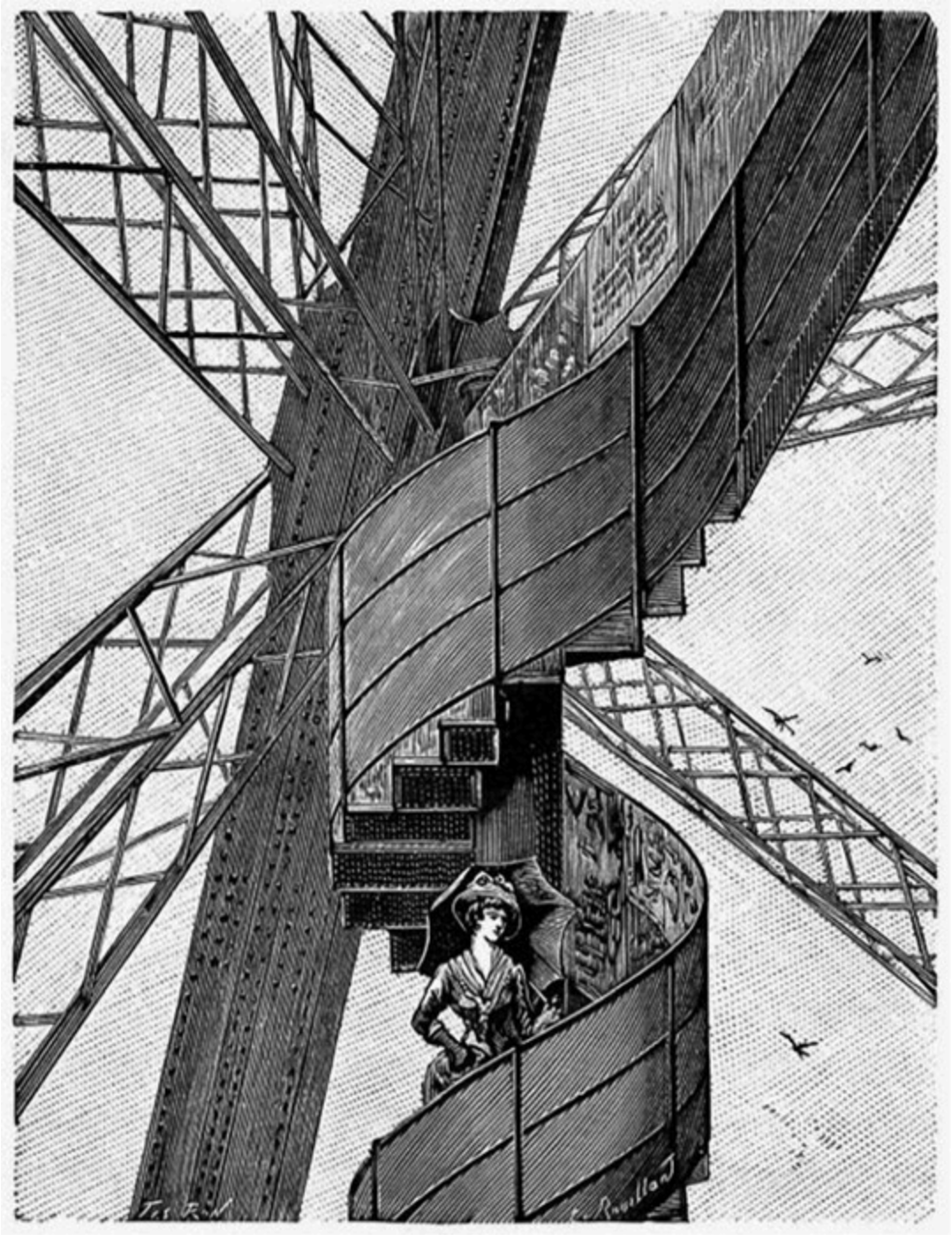
architektoniczna – etymologia zeugmy jako ‘czegoś, czego używa się do łączenia’. Jeżeli zaś zeugma była mostem, to nade wszystko ‘mostem pływającym’, złożonym z połączonych z sobą statków – takim jak znane z relacji Herodota (*Dzieje*, VII, 36) dwa „mosty na Hellesponcie”, które dla przeprawy armii perskiej w 480 r. p.n.e. utworzone zostały, bagatela, z 674 okrętów. Myśląc o zdaniu sprzęgniętym zeugmą, nie powinniśmy zatem wyobrażać sobie stabilnej, żelbetowej konstrukcji na stałe łączącej oddalone od siebie brzegi, lecz prowizoryczny, militarny most pontonowy, którego opisu próżno szukać w podręcznikach dla architektów. Z takiego mostu o wiele łatwiej spaść, zostać zmytym.



175

Tym bardziej nie opuszczajmy więc lądu, zwłaszcza że to przy ziemi samej ukryte zostało jeszcze starsze znaczenie interesującego nas wyrazu, które odsłonić może już nie namysł nad budownictwem czy żeglugą, lecz nad rolnictwem i uprawą. Wspomniany ζυγόν (*dzygón*) to bowiem tyle, co ‘jarzmo’, a stanowiący bezpośrednią podstawę zeugmy czasownik ζεύγνυμι (*dzeugnumi*) oznaczał nie tylko ‘połączyć’, ‘zjednoczyć’, lecz przede wszystkim ‘założyć jarzmo, uprząż’. W użyciach najstarszych chodziło o połączenie jarzmem dwóch zwierząt pociągowych, najczęściej wołów bądź mułów. W późniejszych ζυγόν oznaczać zaczął parę takich zwierząt, ‘zaprzęg’, a nawet ‘ilość ziemi, jaką para wołów może zaorać w ciągu dnia’ (stąd znaczenie ‘miara ziemi’, ‘morg’); w swoim objaśnieniu łacińskiego leksemu *iugerum* podaje Węclewski, że miara ta wynosiła „240 stóp wzdłuż,

wszerz 120". W istocie bowiem i rzymskie woły orały ziemię w *zygonie* – wyraz ten zawiera wszak praindoeuropejską cząstkę **yewg-/*ieug-* ('łączyć'), obecną również w sanskryckim युनक्ति (*yunákti*), a także w łacińskim *iungo, iungere*, przez co rozpowszechniła się ona w większości języków indoeuropejskich (stąd np. niem. *das Joch*, fr. *joindre*, a w końcu ang. *to join*; Sławski; Brückner). Cząstka ta słyszalna jest również w staropolskim leksemie *igo* (*jugo*), odpowiadającym prasłowiańskiemu **iugom*, a zdaniem Franciszka Sławskiego mającym następujące znaczenia: 'jarzmo, drążek łączący nosy (dzioby) sań, biegun u kołyski'. Wyraz ten – który bez wątpienia znany był w Polsce południowej i który zachował się chociażby w nazwie miejscowej Igołomnia (miejsce, 'gdzie się jugo łamie') – dość szybko wyparty został przez mający odmienny źródłosłów wyraz „jarzmo", którego najbliższe greckie odpowiedniki odsyłają do czasownika ἀραρίσκω (*ararísko*), oznaczającego 'spajać', 'łączyć'. Nie chcąc odchodzić od zeugmy zbyt daleko, zasygnalizujmy tylko, że jeszcze Linde odnotowuje istnienie wyrazu *Jugo*, opatrując go prawdziwie frapującym objaśnieniem: 'u majtków, drzewo u kota o dwóch pazurach na końcu przyprawione'.



176

Nie wpatrujmy się jednak w pazur, drzazgi w zeugmie nie widząc. Oto bowiem pod jarzmem etymologii podniebna konstrukcja zeugmy przeistacza się w prawdziwie przemocową „figurę stylistyczną polegającą

na podporządkowaniu («związaniu») kilku członów jednemu składnikowi". Co ciekawe, w zacytowanej definicji (notabene, jak wiele przykładów zeugmy złożonej, stanowiącej anakolut) Mirosław Korolko przywołuje tylko jedno objaśnienie etymologiczne ('związanie') – i nie dotyczy ono terminu greckiego, lecz jego łacińskiego odpowiednika, *adiunctio*; i ten ostatni jednak (*ad-jungo*) pochodzi od wyrazu *jugo*. Więzi i wiązania, mogące przywoływać widma powiązanych z sobą niewolników (być może to na ich określenie stosowano wyraz ζυγοφόρος [*zygoforos*, 'niosący jarzmo']), nie pojawiają się tu zatem przez przypadek, **yewg-* bowiem oznaczało również 'wiązać z sobą'. Warto także pamiętać, że chociaż jarzma wykonywano z drewna, bardzo często – jak dowiadujemy się chociażby od Kazimierza Moszyńskiego, dla którego jarzma stanowią jeden z „najbardziej zajmujących wytworów" kultury materialnej – wymagały one rozmaitych powrozów i wici, pozwalających utrzymać zaprzęg w porządku i w ryzach. Lektura *Kultury ludowej Słowian* poucza też, że choć stosowano również jarzma pojedyncze, przeznaczone dla jednego wołu (tzw. *jarzmice*), to prawie zawsze stanowiły one „po prostu połówki [...] jarzem podwójnych". Prawdziwe jarzmo nie tylko bowiem przytłacza, lecz przede wszystkim łączy. Zostać połączonym, zrównanym, poniżonym – oto sens dokonującego się w zeugmie ujarzmienia. Bardzo wczesne (zdaniem Beekesa najstarsze) jest wszak znaczenie *zygonu* jako 'pary'; to samo znaczył też rzeczownik ζεῦγος (*zeugos*), używany ponadto na oznaczenie 'zaprzęgu', 'zespołu', a zatem efektu czynności 'łączenia' – wołów w wóz, gladiatorów w parę, leksemów w zdanie, a w końcu kobiety i mężczyzny w małżeństwo. W tym kontekście (w którym nowych znaczeń nabierają bez wątpienia niewolnicze konotacje *zygonu*) raz jeszcze powraca problem łączności zeugmy i syllepsy. Podczas gdy ζεύγμα (*dzeugma*) odsyła do usankcjonowanego publicznie związku małżeńskiego, to słowo σύλληψις (*sýllepsis*) – mające stosunkowo szerokie znaczenie ('chwytać razem', 'brać z'), lecz mniej ciekawą etymologię (forma czasownikowa συλλαμβάνω [*sullambánō*, 'zbierać'] złożona jest z prefiksu σὺν- [*syn-*, 'z'] i czasownika λᾰμβᾰ́νω [*lambánō*, 'brać']) – oznaczało również 'poczęcie'. Jak wiadomo, to ostatnie lubi się wydarzać poza tym pierwszym, co w związku z obecnością syllepsy nie może dziwić – zwłaszcza jeśli pamiętać będziemy o jej „podstępności", bądź też odwołamy się do wymownego zestawienia Puttenhama, porównującego ją do „sługi

służącego naraz kilku panom z odmiennych rodów" (milczeniem pomińmy już za to fakt, że jarzma nakładane były nie tylko na szyje, lecz także na rogi). Tak czy owak, bękarcie znaczenie poczęte w wyniku zerwania się z zeugmy nie ma co liczyć na uznanie – zarówno społeczne, jak i prawne. Cóż zatem począć z takim nieszczęśnikiem?

Można pogodzić się z jego podwójnością, po czym – jak Michael Riffaterre bądź Ryszard Nycz – nadać mu szczególne znaczenie tropologiczne, przeistaczając syllepsę we „wzorcowy znak literatury" czy też postmodernistyczny „model podmiotowości". Można też upaść na kolana lub przyjąć inną sprzyjającą uniżeniu pozycję (jeszcze bliżej ziemi…), aby mimo wszystko spróbować złapać i utrzymać równowagę (o ileż trudniej jednak z *zygonem* na szyi niż na moście!). Słowo ζυγόν to nieprzypadkowo również 'balans' (a także 'języczek u wagi'), nie przez przypadek również od **yewg-* pochodzi wyraz योग (*yóga*). Skoro zatem po zeugmie dotrzeć można do jogi, zaryzykować można stwierdzenie, że filozofię tej ostatniej najpełniej pojąć może filolog, miłośnik słowa. Tłumaczy wszak Cyboran:

„Podstawowe znaczenia wyrazu *joga* w zwykłym użyciu, wyjściowe dla terminu filozoficznego, można podzielić na dwie grupy: a) nałożenie jarzma [wołom], [u]jarzmienie, okiełznanie [rumaków], jarzmo; b) zaprzęganie [koni, wozu], [przy]wiązanie, połączenie [się]. Odpowiednio do powyższego mamy dwie podstawowe grupy znaczeń terminu filozoficznego *joga*: a) ujarzmianie i ujarzmienie; b) łączenie [się] i połączenie [się]".

Kto nie uchwyci tej swoistej dialektyki jednoczenia się z absolutem i światem poprzez „ujarzmianie zjawisk świadomościowych", nie wyniesie nic z lektury *Jogasutr* i praktyki jogi. Kto jednak woli szukać bliżej, niech uświadomi sobie, że wyraz ζυγόν (*dzygón*) – znany również Pawłowi (np. Ga 5, 1) – dwukrotnie pojawia się w Mateuszowej perykopie, w której Jezus Chrystus zachęca: „Weźcie moje jarzmo na siebie i uczcie się ode mnie, bo jestem cichy i pokorny sercem, a znajdziecie ukojenie dla dusz waszych. Albowiem jarzmo moje jest słodkie, a moje brzemię lekkie" (Mt 11, 29–30). Kto zaś ma uszy do słuchania, niechaj słucha, oczy do czytania – czyta, ręce do pisania – pisze; z pewnością warto, skoro w jednym słowie zdeponowane zostać mogą najważniejsze zasady tworzenia zdań, budowania mostów, konstruowania łodzi, uprawiania ziemi, łączenia się w pary i przeżywania życia. Taka już widać zeugma – podniebna i potliwa,

Niemców i Hiszpanów spajająca w zdaniu i trunkiem, sprawy boskie ze sprawami ludzkimi.

Piotr Bogalecki

BIBLIOGRAFIA Cyboran, L. (1986), *Filozofia jogi. Próba nowej interpretacji*, w: *Klasyczna joga indyjska. Jogasutry przypisywane Patańdżalemu i Jogabhaszja, czyli komentarz do jogasutr przypisywany Wjasie*, przeł. L. Cyboran, Warszawa. | Herodot (2005), *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Wrocław. | Homer (1920), *Ἰλιάς*, w: *Homeri Opera in five volumes*, Oxford. | Moszyński, K. (1929), *Kultura ludowa Słowian*, t. I: *Kultura materjalna*, Kraków. | Nycz, R. (1997), *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław. | Pawłowski, K. J. (2007), *Odnajdywanie kluczy poznania. Joga Patańdżalego a jarzmo Chrystusa*, w: *Benares a Jerozolima. Przemyśleć chrześcijaństwo w kategoriach hinduizmu i buddyzmu*, red. K. J. Pawłowski, Kraków. | Riffaterre, M. (1980), *Syllepsis*, „Critical Inquiry", vol. 6, no. 4. | Urbańczyk, S. (1946), *Z dawnych stosunków polsko-czeskich*, cz. I: *Biblia królowej Zofii a staroczeskie przekłady Pisma św.*, Kraków. | Wasiutyński, Z. (1971), *O architekturze mostów*, Warszawa.

[1] Tekst dotyczy projektu zespołowego pt. „Historyczny słownik terminów literackich. Źródła i przemiany wybranych pojęć", nr 0104/NPRH2/H11/81/2013, finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, okres: 8.03.2013–7.09.2017. Kierownik: Aleksander Nawarecki, główny wykonawca: Zbigniew Kadłubek, sekretarz: Beata Mytych-Forajter.

[2] Podstawa programowa (na kolejnych szczeblach edukacyjnych) nie podaje ścisłego wykazu wymaganych pojęć, dlatego nasza kalkulacja opiera się na analizie frekwencyjnej *Słownika terminów związanych z literaturą i kulturą*, dołączonego do cieszącego się zaufaniem nauczycieli poradnika metodycznego (Handke, R. (1988), *O czytaniu. Krótki zarys wiedzy o dziele literackim i jego lekturze*, Warszawa).

[3] Por. Lausberg, H. (2002), *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski. Bydgoszcz.

[4] Sławiński, J. (1970), *Problemy literaturoznawczej terminologii*, w: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*, red. J. Czachowska, Wrocław, s. 225.

[5] Sławiński, J. (1988), *Słowo wstępne*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. II, Wrocław, s. 7–8.

[6] Gazda, G. (2006), *Wstęp*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków, s. IX.

[7] Bal, M. (2012), *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa.

[8] Gazda, G. (2006), *O słowniku rodzajów i gatunków literackich*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. IX.

[9] Nagonkę marksistowskich badaczy, prowadzoną na łamach „Przeglądu Humanistycznego", wspomina współautor STL, Michał Głowiński (2010, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków, s. 391–393).

[10] Por. bardzo krytyczną recenzję II wydania leksykonu Sierotwińskiego (1966), napisaną przez S. Balbusa i M. Szybista („Pamiętnik Literacki" 1968, z. 1, s. 313–331).

[11] Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. (2000), *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa.

[12] Por. Sławiński, J. (1978), *Zwłoki metodologiczne*, „Teksty", nr 5.

[13] Obfitość leksykonów w obiegu pedagogicznym pojawiła się na progu XXI wieku – wtedy słownik wydawnictwa OPEN (chyba niedoceniony) został wyparty przez nowsze, m.in. *Szkolny słownik wiedzy o literaturze* (2000–2001), red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice; Popławska, A., Kotowski, K., Szeląg, P. (2009), *Słownik terminów literackich*, Kraków, a zwłaszcza przez serię: Dominów, Z., Dominów, M. (2003), *Słownik terminów literackich i gramatycznych*, wraz z jego mutacją „szkolną" (2000, 2010, 2017) i „popularną" (2013).

[14] Por. Blumenberg, H. (2017), *Paradygmaty dla metaforologii*, tłum. B. Baran, Warszawa; Koselleck, R. (2001), *Semantyka historyczna*, tłum. W. Kunicki, Poznań; Koselleck, R. (2009), *Dzieje pojęć: studia z semantyki i pragmatyki języka społecznego*, tłum. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa.

[15] Biti, V. (1997, 2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb.

[16] Bal (2012), s. 48.

[17] Por. Nycz, R. (1984), *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław.

[18] Piechota, M., Lyszczyna, J. (2000), *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice.

[19] Rosiek, S. (2006), *Wstęp*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk, s. 9.

[20] Przywołaną tutaj tezę o koniecznym rozstaniu języka nauki i literatury Bachelard rozwijał w wielu rozprawach. Biegun naukowości reprezentuje m.in. tom: *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. D. Leszczyński, Gdańsk 2002, natomiast biegun literacki – *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

[21] Sławiński (1988), s. 6.

[22] Ibidem, s. 7.

[23] Balcerzan, E. (2007), *Słowo wstępne*, w: *Porwani przez przenośnie. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan, A. Kwiatkowska, Poznań, s. 9.

[24] Por. *Słownik poetologiczny*, publikowany *in statu nascendi* na łamach internetowego kwartalnika filologicznego „Forum Poetyki / Forum of Poetics" (2015–2017), http://fp.home.amu.edu.pl/.

[25] Ulicka, D. (2013), *Sub-, pre-, post-, inter-, czyli jak formy prefiksalne grają w teatrze literaturoznawczej mowy?*, w: *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński, F. Mazurkiewicz, Katowice, s. 486–487.

[26] Szkłowski, W. (1970), *Wskrzeszenie słowa*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa, s. 55.

[27] Ibidem.

[28] Por. Kadłubek, Z. (2016), *Bezbronne myśli. Eseje i inne pisma o Górnym Śląsku*, Katowice. Jeszcze odważniej postępuje autor w hasłach przygotowanych do internetowego *Słownika śląskiego*, publikowanego na portalu www.gryfnie.pl.

[29] Hillis Miller, J. (1992), *Krytyk jako gospodarz/żywiciel*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków, s. 239.

[30] Por. Bolter, J. D. (1990), *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. T. Goban-Klas, Warszawa, s. 45–79.

[31] Por. Mytych, B. (2004), *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku*, Katowice.

[32] Por. Ginzburg, C. (1980), *Signes, traces, pistes. Racines, d'un paradigme de l'indice*, „Le debat", n° 6; Mytych-Forajter, B. (2005), *Przyziemne intuicje. Carla Ginzburga „Znaki, oznaki i poszlaki"*, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice, s. 25–37.

[33] Por. Bachtin, M. (1986), *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa, s. 341.

[34] Por. Durand, G. (1988), *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa, s. 33–51.

Najczęściej cytowane słowniki, encyklopedie i kompendia literackie (wraz z używanymi skrótami)

Aleksandrowicz, J. (1890), *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, Warszawa.

Arct, M. (1916), *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa.

Bańko – Bańko, M. (2000), *Inny słownik języka polskiego*, Warszawa.

Bańkowski – Bańkowski, A. (2000), *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa.

Birkenmajer, A. Kocowski, B., Trzynadlowski, J., (red.) (1971), *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław.

Boryś – Boryś, W. (2005), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.

Brückner – Brückner, A. (1927), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.

Chodkowski, A. (red.) (1995), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa.

Dąbrowska, A. (2009), *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*, Warszawa.

Dąbrówka, A., Geller, E. (2004), *Słownik antonimów*, Warszawa.

Doroszewski – Doroszewski, W. (red.) (1958–1969), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.

ESJP XVIIiXVIII – *Elektroniczny Słownik Języka Polskiego XVII i XVIII wieku*.

Eduardo, J. (2006), *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków.

Gloger – Gloger, Z. (1985), *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem J. Krzyżanowskiego, Warszawa.

Gustaw, R. (red.) (1971), *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, Poznań–Warszawa–Lublin.

Hertz, P., Kopaliński, W. (oprac.) (1991), *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, Warszawa.

Hutnikiewicz, A., Lam, A. (red.), *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.

Koneczna, H., Doroszewski, W. (red.) (1973), *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska*, Wrocław–Warszawa.

Kopaliński – Kopaliński, W. (1988), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa.

Kopaliński, W. (1999), *Słownik przypomnień*, Warszawa.

Kopaliński, W. (2017), *Słownik symboli*, Warszawa.

Korolko – Korolko, M. (1990), *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.
Król, M., Krupiński, G., Sułek, H. (2009), *Nowy słownik terminów literackich*, Kraków.
Krzyżanowski, J. (red.) (1965), *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa.
Landowski Z., Woś K. (2002), *Słownik cytatów łacińskich. Wyrażenia, sentencje, przysłowia*, Kraków.
Latusek, A., Przybylska, R. (red.) (2008), *Wielki słownik wyrazów obcych*, Kraków.
Lausberg – Lausberg, H. (2002), *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz.
Lehr-Spławiński, T. (red.) (1949), *Słownik języka polskiego*, Katowice.
Linde – Linde, S.B. (1807–1814), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
Malmor, I. (2009), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa.
Markowski, H., Romanowski, A. (2007), *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Kraków.
Plater, S. (1841), *Mała encyklopedia polska*, Leszno–Poznań.
Polański, K. (red.) (1999), *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław.
SJAM – Górski, K., Hrabec, S. (red.) (1962–1983), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, Wrocław.
SP PWN – *Słownik języka polskiego PWN* (2016), http://www.sjp.pwn.pl.
SLP XIX – Bachórz, J., Kowalczykowa, A. (red.) (1991), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa.
SLP XX – Brodzka, A., Puchalska, M., Semczuk, M. i in. (red.) (1993), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław–Warszawa.
SLS – Michałowska T. (red. przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz) (1990), *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans barok*, Wrocław.
słownik warszawski – Karłowicz, J., Kryński, A., Niedźwiedzki, W. (red.) (1900), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
słownik wileński – Zdanowicz, A. i in. (red.) (1861), *Słownik języka polskiego*, Wilno.
Sobol, E. (red.) (1996), *Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe*, Warszawa.
S. Orgelbranda Encyklopedja Powszechna z ilustracjami i mapami (1860), Warszawa.

SPJK – Kucała, M. (red.) (1994), *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, Kraków.
SP XVI – Mayenowa, R.M. (red.) (1994), *Słownik polszczyzny XVI wieku*, kom. red. J. Bartmiński, Warszawa.
SRGL – Gazda, G., Tynecka-Makowska, S. (red.) (2012), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa.
SSch – Bolecki, W., Jarzębski, J., Rosiek, S. (oprac. i red.) (2003), *Słownik schulzowski*, Gdańsk.
Stępniak, K. (2013), *Słownik gwar przestępczych*, Kraków.
Szymusiak, J. M., Starowieyski, M. (red.) (1974), *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, Poznań.
Turek – Turek, W. P. (2001), *Słownik zapożyczeń pochodzenia arabskiego w polszczyźnie*, Kraków.
WSJP – Dereń, E., Polański, E. (2008), *Wielki słownik języka polskiego*, Kraków.
WSJP2 – Żmigrodzki P. (2016), *Wielki słownik języka polskiego*, Kraków.
Zarych, E. (red.) (2005), *Encyklopedia literatury polskiej*, Kraków.
Zgółkowa – Zgółkowa, H. (red.) (1996), *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, Poznań.
Żak, S. (1998), *Słownik. Kierunki – szkoły – terminy literackie*, Kielce.

Słowniki językowe, obcojęzyczne leksykony i encyklopedie

Abramowiczówna, Z. (red.) (1962), *Słownik grecko-polski*, t. III, Warszawa.
Arthaber, A. (1989), *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano.
Aquien, M., Molinié, G. (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris.
Baldick, Ch. (2008), *The Oxford Dictionary of Literare Terms*, Oxford.
Beekes, R. S. P. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Brill.
Bobrowski, F. (red.) (1910), *Lexicon latino-polonicum. Słownik łacińsko-polski*, Wilno.
Chantraine, P. (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1997), *Dictionare des symbols*, Paris.
Childs, P. (2006), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London – New York.

Chisholm, H. (red.) (1911), *The Encyclopaedia Britannica*, vol. 21, Cambridge.
Cnapius, G. (1643–1644), *Thesaurus Polono-Latino-Graecus…; Thesauri Latino-Polonici*, Cracoviae.
Delon, M. (ed.) (1977), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris.
Demougin, J. (red.) (1986), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris.
Ernout, A., Meillet, A. (1951), *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, Paris.
Glare, P. G. W. (ed.) (2007), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
Greene, R. (ed.) (2012), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton.
Guilbert, L., Lagane, R., Niobey, G. (ed.) (1971–1977), *Grand Larousse de la langue française en six volumes*, Paris.
Harper, D. (2001–2006), *Online Etymology Dictionary*, http://www.etymonline.com/index.php.
Hughes, W., Punter D., Smith, A. (ed.) (2013), *The Encyclopedia of the Gothic*, Malden.
Jougan, A. (1992), *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Warszawa.
Jurewicz, O. (oprac.) (2001), *Słownik grecko-polski. ΛΩ*, [na podstawie słownika Z. Węglewskiego], Warszawa.
Kambureli, T., Kamburelis, T. (1999), *Podręczny słownik grecko-polski*, Warszawa.
Klein, E. (1966), *A comprehensive etymological dictionary of the English language: dealing with the origin of words and their sense development thus illustrating the history of civilization and culture*, Amsterdam.
Koncewicz, Ł. (oprac.) (1922), *Nowy słownik podręczny łacińsko-polski*, Lwów.
Korpanty, J. (red.) (2001), *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa.
Kuhn, S., Kurath, H. (1954–2001), *Middle English Dictionary*, Ann Arbor.
Kulbicka, A., Ledzińska, A. i in., (2011–2014), *Elektroniczny słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, http://www.scriptores.pl
Kumaniecki, K. (oprac.) (1990), *Słownik łacińsko-polski*, według słownika H. Mengego i H. Kopii, Warszawa.
Lampe, G. W. H. (1969), *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford.
Lewis, Ch. T., Short, Ch. (1879), *A Latin Dictionary*, Oxford.
Liddell, H. G., Scott, R. (1996), *Greek-English Lexicon*, Oxford.
López-Menchero, F. (ed.) (2012), *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*, http://indo-european.info/indo-european-etymology.pdf.

Mączyński, I. (1564), *Lexicon Latino-Polonicum ex optimis Latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Regiomonti Borussiae.
Morier H. (1961), *Dictionnaire de poétique et de la rhétorique*, Paris.
Onions, C. T. (ed.) (1966), *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford.
Pianigiani, P. O., *Il Vocabolario Etimologico*, http://www.etimo.it/?term=gazzetta&find=Cerca.
Piotrowski, T., Saloni, Z. (2000), *Nowy słownik angielsko-polski, polsko-angielski*, Warszawa.
Pokorny, J. (1989), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern.
Preminger, A., Warkne, F. J., Hardison, O. B. (1965), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton.
Pulgram, E. (1975), *Latin-Romance phonology: prosodics and metrics*, Munich.
Puttenham, G. (1589), *The Arte of English Poesie*, London.
Rykaczewski, E. E. (1856), *Dokładny słownik włosko-polski zebrany z następujących: Vocabolario universale italiano compilato a cura della Societa Tipografica Tramater e Comp., Vocabolario degli academici della Crusca Alberti di Villanuova, Buttura, Renzi i innych z dodaniem przykładów z nowszych pisarzów, którzy nie są przytaczani w powszechnych dziełach przez autora słownika angielskiego*, Berlin.
Rzepiela, M. (red.) (2002), *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, Kraków.
Simpson, J. A., Weiner, E. S. C. (ed.) (2000), *The Oxford English dictionary*, Oxford.
Skeat, W. W. (1993), *The Concise Dictionary of English Etymology*, Ware.
Smith, R. G. (ed.) (2010), *The Baudrillard Dictionary*, Edinburgh.
Sondel, J. (2005), *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków.
Strong, J. (2015), *Grecko-polski słownik Stronga z lokalizacją słów greckich i kodami Popowskiego*, przeł. A. Czwojdrak, Warszawa.
Summers, D. (ed.) (2003), *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow.
The New Encyclopaedia Britannica (1993), vol. 1, Chicago.
Webster's Seventh New Collegiate Dictionary, (1963), Springfield MA.
Węclewski, Z. (1929), *Słownik grecko-polski*, Lwów.
Węclewski, Z. (1927), *Słownik łacińsko-polski do autorów klasycznych*, Lwów.

Noty o autorach

Edyta Antoniak-Kiedos – pracownik Biblioteki Śląskiej i Instytutu Doskonalenia Nauczycieli WIEDZA w Katowicach, sekretarz redakcji „Guliwera – czasopisma o książce dla dziecka", badaczka twórczości Tadeusza Kijonki i innych polskich poetów współczesnych, animatorka kultury i recenzentka.

Justyna Baran – absolwentka śląskiej polonistyki, doktor nauk humanistycznych, autorka rozprawy *Żywioł i duch – o wyobraźni pneumatologicznej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego* oraz artykułów poświęconych temu poecie.

Marta Baron-Milian – adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej na Uniwersytecie Śląskim, zajmuje się badaniem związków literatury i ekonomii, teorią i historią awangardy oraz polską poezją współczesną. Autorka książek *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (2015) oraz *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego* (2014), współredaktorka tomu *Teoria nad-interpretacją?* (2012).

Magdalena Bąk – adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Uniwersytecie Śląskim. Autorka publikacji: *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)* (2004), *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach* (2013), *Gdzie diabeł (tasmański) mówi dobranoc. Wizerunek Australii w literaturze polskiej* (2014), *„Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna". Szkice polsko-portugalskie* (wspólnie z Lidią Romaniszyn-Ziomek, 2016).

Marek Bieńczyk – pracownik IBL PAN, historyk literatury, eseista, tłumacz. Wiele prac poświecił melancholii, zwłaszcza w XIX wieku (*Czarny człowiek, Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty, Oczy Dürera*). Laureat nagrody literackiej Nike w roku 2012.

Piotr Bogalecki – literaturoznawca i kulturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego. Opublikował monografie: *„Niedorozmowy". Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny*

Miłobędzkiej (2011) oraz *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016).

Wioletta Bojda – literaturoznawca, autorka *Leksykonu literatury dla dzieci i młodzieży* (wspólnie ze Stanisławem Frycie i Martą Ziółkowską-Sobecką, 2007), edycji prozy i listów Władysława Broniewskiego (*„Stanęła naga". Powieść nieskończona*, 2012; *„Miłość jest nieprzyjemna". Listy ze wspólnego życia*, 2014) i monografii Anny Świrszczyńskiej (*Anny Świrszczyńskiej odkrywanie rzeczywistości*, 2016).

Antoni Czyż – pracownik Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, historyk literatury i idei, filmoznawca. Autor tomów: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* (1988), *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (1995), *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach* (1998), *Rojny i gwarny blask kultury* (2017). Twórca i redaktor naczelny periodyku „Ogród". Edytor i badacz twórczości ks. Józefa Baki.

Joanna Dembińska-Pawelec – adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki, interesuje się zagadnieniami rytmu poetyckiego. Autorka prac o poezji Stanisława Barańczaka, Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza.

Adam Dziadek – pracownik Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Uniwersytetu Śląskiego, teoretyk i historyk literatury, komparatysta. Autor *Projektu krytyki somatycznej* (2014), wraz z Janem Zielińskim wydał *Notatniki* Aleksandra Wata (2015). Redaktor serii „Studia o Męskości" (Wydawnictwo IBL PAN).

Wacław Forajter – historyk literatury, tłumacz z języka francuskiego, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Autor książki o *Złym* Leopolda Tyrmanda i monografii twórczości Sygurda Wiśniowskiego. Publikował m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego", „Tekstów Drugich", „Napisu" i „Wieku XIX".

Urszula Glensk – pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim. Opublikowała ponad 150 artykułów naukowych i krytycznoliterackich oraz 4 książki,

m.in. *Historię słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu 1918–1939* (2014).

Iwona Gralewicz-Wolny – pracownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim. Autorka monografii dotyczących twórczości Anny Kamieńskiej i Wisławy Szymborskiej, a także zbiorów szkiców interpretacyjnych poświęconych polskiej literaturze XX i XXI wieku oraz literaturze dziecięcej i młodzieżowej.

Agata Hajda – doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, magister kulturoznawstwa i polonistyki. W swoich badaniach zajmuje się twórczością Edwarda Stachury. Autorka artykułów konfrontujących teksty literackie z antropologią kulturową.

Artur Hellich – pracownik Zakładu Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Uniwersytecie Warszawskim, zajmuje się pograniczem literatury i literaturoznawstwa w polskim dwudziestowiecznym dyskursie teoretycznoliterackim. Opublikował artykuły poświęcone autobiografii, pastiszowi i ironii. Aktualnie przygotowuje książkę doktorską dotyczącą gier z konwencją autobiografii.

Grzegorz Jankowicz – dyrektor programowy Festiwalu Conrada, redaktor działu kultura „Tygodnika Powszechnego", dyrektor programów literackich Fundacji Tygodnika Powszechnego, współpracownik Centrum Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor m.in. *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia* (2014), *Uchodźcy z ziemi Ulro. Eseje* (2015), *Życie na poczytaniu. Rozmowy o literaturze i reszcie świata* (2016) oraz *Małe języki, wielkie literatury. Small Languages, Big Literature* (z Albertem Manguelem, 2017).

Mariusz Jochemczyk – pracownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, autor książek o tradycji literackiej i sprawach śląskich, a także dwóch innych monografii: o poezji Juliusza Słowackiego i Władysława Broniewskiego. Gorący orędownik studiów oikologicznych, jeden z inicjatorów badań w zakresie potamofilologii.

Zbigniew Kadłubek – kierownik Katedry Literatury Porównawczej na Uniwersytecie Śląskim, filolog klasyczny i komparatysta, autor *Świętej*

Medei (2011) i *Bezbronnych myśli* (2016) oraz napisanych w etnolekcie śląskim *Listów z Rzymu* (2008).

Mariusz Kazańczuk – mediewista zatrudniony w Pracowni Literatury Średniowiecza Instytutu Badań Literackich PAN, autor publikacji o herbach, herbarzach i legendach herbowych, badacz i edytor staropolskiej prozy narracyjnej, wydawca nowel Michała Jurkowskiego: *Historyje świeże i niezwyczajne* (2004).

Michał Kłosiński – pracownik Zakładu Literatury Współczesnej na Uniwersytecie Śląskim, autor książek *Świat pęknięty* o Czesławie Miłoszu (2013) oraz *Ratunkiem jest tylko poezja* o Jeanie Baudrillardzie (2015). Zajmuje się problematyką krytyki gier komputerowych w perspektywie studiów nad utopiami.

Magdalena Kokoszka – pracownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, zainteresowana związkami literatury i przyrodoznawstwa, studiami nad genologią form rodzajowych bloku *silva* i poezją polską XX wieku, współautorka i autorka książek poświęconych twórczości Bolesława Leśmiana i Tymoteusza Karpowicza.

Andrzej Kotliński – absolwent gdańskiej polonistyki, literaturoznawca. Do 2016 roku pracownik Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Badacz literatury XIX i XX wieku. Autor książek: *„Mistrz czerwonego rymu". Słowacki* (2000) i *Tańce polskie. Suita historycznoliteracka* (2016).

Krystyna Koziołek – pracuje w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się etyką lektury, komparatystyką literacką i filozofią edukacji. Autorka publikacji z zakresu dydaktyki, teorii lektury i historii czytania. Ostatnio ukazała się jej książka *Czas lektury* (2017).

Jan Kucharski – hellenista, pracownik Katedry Filologii Klasycznej na Uniwersytecie Śląskim. Do jego zainteresowań badawczych należą tragedia grecka oraz retoryka i prawo attyckie. Autor książek *Pieśń Erynii*

(2012) oraz przekładu – wraz z wprowadzeniem i komentarzem – zachowanych mów Hyperejdesa (2016).

Aleksandra Kunce – kulturoznawca, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek: *Tożsamość i postmodernizm* (2003), *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego* (2008), *Człowiek lokalny. Rozważania umiejscowione* (2016), redaktor czasopisma „Anthropos?".

Monika Ładoń – pracownik w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji na Uniwersytecie Śląskim. Autorka książki o Antonim Słonimskim, współredaktorka serii „Zamieranie". Zajmuje się literackimi reprezentacjami doświadczenia choroby.

Krzysztof M. Maj – doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Fundator i członek zarządu Ośrodka Badawczego Facta Ficta i redaktor naczelny pisma „Creatio Fantastica". Autor książki *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych* (2015) oraz artykułów z zakresu teorii narracji i światotwórstwa.

Helena Markowska – doktorantka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka MISH (polonistyka, cywilizacja śródziemnomorska), interesuje się klasykami i romantykami.

Grzegorz Marzec – adiunkt w Pracowni Literatury Romantyzmu IBL PAN, autor książek *Hermeneuta i historia* (2012) i *Ekonomia pamięci* (2016). Ostatnio zajmował się kwestiami pamięciowymi oraz dziewiętnastowieczną medycyną.

Dawid Matuszek – pracownik Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji na Uniwersytecie Śląskim, polonista, redaktor, specjalista z zakresu finansowania nauki, zajmuje się psychoanalizą, polityką i grami wideo, autor książki *Imiona ojców. Możliwość psychoanalizy w badaniach literackich* (2016).

Zdzisława Mokranowska – pracownik Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się ewolucją form prozatorskich i poezji XX wieku. Autorka książek: *W świecie prozy Henryka Sienkiewicza* (2002), *Prozy poetów kręgu „Skamandra" wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury* (2003), *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* (2009), *Fakty – Historie – Metafory. O twórczości Zofii Kossak i Henryka Sienkiewicza* (2013). Współredaktorka „Studiów Sienkiewiczowskich", wydawanych przez Towarzystwo im. Henryka Sienkiewicza.

Beata Mytych-Forajter – pracownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, badaczka związków literatury i antropologii, przyrodoznawstwa oraz geografii, autorka książek o micie dawnego polowania, poezji Grochowiaka i podróżopisarstwie Domeyki, miłośniczka i badaczka literatury dla dzieci.

Lucyna Nawarecka – pracuje w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Uniwersytecie Śląskim, zajmuje się romantyczną literaturą, filozofią i myślą religijną, autorka książki *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego* (2010).

Aleksander Nawarecki – kierownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, edytor i komentator poezji ks. Józefa Baki, autor prac o roślinach, zwierzętach i przedmiotach w literaturze, a także esejów mickiewiczowskich i silezjologicznych. Współautor podręcznika *Przeszłość to dziś* (2003), redaktor serii „Miniatura i Mikrologia Literacka" (2000–2003).

Michał Nikodem – doktorant w Zakładzie Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, magister psychologii i polonistyki. W swoich badaniach zajmuje się związkami literatury i medycyny. Autor artykułów o Adamie Mickiewiczu, Henryku Sienkiewiczu i Stefanie Grabińskim.

Beata Nowacka – pracownik Zakładu Literatury XX i XXI wieku na Uniwersytecie Śląskim. Wraz z Zygmuntem Ziątkiem napisała biografię Ryszarda Kapuścińskiego (2008), autorka edycji *Cesarza* i *Szachinszacha*

(2012, 2017) w serii „Biblioteka Narodowa". Pracuje nad monografią Melchiora Wańkowicza.

Ewa Ogłoza – pracownik Katedry Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie Śląskim, badaczka dydaktyki języka polskiego oraz literatury dla dzieci i młodzieży, autorka książki *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania* (2014).

Ksenia Olkusz – historyk i krytyk literatury, prezes fundacji Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, autorka książek i artykułów z zakresu horroru, kryminału, kultury popularnej, nowych mediów. Redaktor naukowa serii „Perspektywy Ponowoczesności", redaktor naczelna „Facta Ficta Journal".

Grzegorz Olszański – pracownik Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji na Uniwersytecie Śląskim. Autor trzech książek prozatorskich (*Śmierć Udomowiona, Apelacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców, Wiek męski: epopeja rozkładu. Studia o motywach senilnych w poezji polskiej po 1989 roku*) oraz pięciu tomów poezji (*Tamagotchi w pustym mieszkaniu, Sztuka mięsa, Kroniki filmowe, Starzy nieznajomi, Biały album*). Szef działu „Muzyka" w kwartalniku „Opcje".

Ireneusz Piekarski – pracownik Katedry Teorii i Antropologii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, autor prac z zakresu metodologii badań literackich i teorii interpretacji, badacz twórczości Juliana Stryjkowskiego, prozy hebrajskiej w polszczyźnie oraz relacji między Biblią a literaturą.

Jan Piotrowiak – pracownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim, autor książek o wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły i Haliny Poświatowskiej oraz prac o poezji XX wieku (m.in. Józefa Wittlina, Kazimierza Wierzyńskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza i Ewy Lipskiej).

Miłosz Piotrowiak – adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej na Uniwersytecie Śląskim. Ostatnio opublikował książkę *Testament/idylla. Wiersze przybrane. Idylla/testament. Wiersze przebrane* (2013). Pracuje nad książką poświęconą tematyce wojennej w literaturze XX wieku.

ks. Stefan Radziszewski – prefekt kieleckiego Nazaretu, autor książek: *Katechizm sercem pisany* (2006), *Kamieńska ostiumiczna* (2011), *Siedem twarzy Judasza* (2012), *Pedagogia w świecie literatury* (2017). Zainteresowania: słynny trójkąt bermudzki literatura – filozofia – teologia, Pierre Menard i jego dzieła, ostiumiczność. Prowadzi teatr seminaryjny w Wyższym Seminarium Duchownym w Kielcach.

Adam Regiewicz – kierownik Zakładu Teorii Literatury w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się zjawiskami na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, antropologią audiowizualności i nowych mediów, audioantropologią odgłosów oraz relacjami chrześcijaństwa i popkultury. Autor książek *Mediewalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów* (2014), *Kerygmatyczne figury interpretacji* (2016), redaktor serii „Audiowizualne Aspekty Kultury w Ponowoczesności" (2012–2017) oraz „Od-głosy Kultury" (2013–2016).

Joanna Roszak – adiunkt w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, poetka, inicjatorka wielu akcji dla młodzieży szkolnej i studenckiej. Współfundatorka i wiceprezeska Fundacji Józefa Rotblata. Ostatnio wydała *Miejsce i imię. Poeci niemieckojęzyczni żydowskiego pochodzenia* oraz *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*.

Janusz Ryba – pracownik Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Zajmuje się życiem literackim i towarzyskim w epoce oświecenia, zwłaszcza salonami, konwersacją, epistolografią i kulturą maskarady. Opublikował m.in. *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady – konwersacja – literatura* (2009).

Agnieszka Skolasińska – badaczka polskiej literatury współczesnej, autorka książki o sposobach opisywania rzeczywistości w dramatach pisanych po przemianach tzw. teatru absurdu oraz o pop-kulturowych losach mitu wolności w Polsce po 1989 roku. Opublikowała także tomik wierszy.

Maciej Skrzypecki – filolog klasyczny, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się translatologią, zwłaszcza

problemami przekładu poezji w ujęciu kognitywnym.

Tadeusz Sławek – pracownik Katedry Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego, rektor tegoż Uniwersytetu w latach 1996–2002. Wraz z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim autor i wykonawca esejów na głos i kontrabas. Zajmuje się historią literatury angielskiej i amerykańskiej, literaturą porównawczą, zagadnieniami życia publicznego. Ostatnio wydał: *NIC-owanie świata. Zdania z Szekspira* (2012), *U-chodzić* (2015).

Iwona Słomak – pracownik Zakładu Historii Literatury Baroku i Dawnej Książki na Uniwersytecie Śląskim, latynistka i polonistka, badaczka retoryki i dramatu łacińskiego, autorka książki o Hilarionie Falęckim, tłumaczka dzieł Jana Kwiatkiewicza i Dionizjusza Petau oraz, wspólnie z Tomaszem Sapotą, tragedii Seneki Filozofa.

Beata Stefaniak-Maślanka – filolog, korektor, copywriter. W swoich badaniach zajmuje się poezją pod kątem interferencji gatunków literackich i użytkowych oraz związków literatury i muzyki. Prywatnie i naukowo zafascynowana kołysankami.

Ewelina Suszek – doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej na Uniwersytecie Śląskim, magister filologii polskiej i filozofii, autorka książki *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyśpieszenia" w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2014).

Barbara Szargot – historyk literatury, edytor, pracownik Zakładu Historii Literatury Polskiej w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Autorka książek o Marii Rodziewiczównie i Henryku Sienkiewiczu oraz licznych artykułów naukowych. Edytorka rękopisów dziewiętnastowiecznych.

Maciej Szargot – historyk literatury romantycznej i dwudziestowiecznej, autor książek o Zygmuncie Krasińskim, Juliuszu Słowackim, Józefie Bohdanie Dziekońskim i Tadeuszu Nowaku, edytor utworów Krasińskiego, Dziekońskiego i Józefa Aleksandra Miniszewskiego.

Anna Szawerna-Dyrszka – pracownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim. Autorka esejów i książek dotyczących poezji drugiej emigracji oraz literatury i czasopiśmiennictwa dwudziestolecia międzywojennego. Prowadzi studia nad życiem literackim Wilna i awangardy wileńskiej. Monografistka i edytorka twórczości Teodora Bujnickiego.

Michał Szczurowski – filolog klasyczny i polski, doktorant w Katedrze Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Śląskiego. Pracuje nad rozprawą o obrazowaniu metanoi w literaturze. Działa w środowisku Teologii Politycznej.

Włodzimierz Szturc – pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Dramatu i Teatru na Wydziale Polonistyki) i Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Autor 15 monografii poświęconych zagadnieniom antropologii widowisk oraz problemom literatury, głównie romantyzmu. Dramaturg, eseista, wykładowca – także na uniwersytetach francuskich.

Łukasz Tomanek – doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Śląskiego, ukończył filozofię i filologię klasyczną. Obecnie przygotowuje edycję krytyczną komentarza Jana z Jandun do traktatu *De substantia orbis* Awerroesa. Zajmuje się dziejami awerroizmu i nominalizmu w filozofii XIV wieku.

Marta Tomczok – pracownik Zakładu Literatury Współczesnej na Uniwersytecie Śląskim, badaczka najnowszych reprezentacji Zagłady. Autorka *Trofeów wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011) i *Metonimii Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (2013). Redaktor naczelna „Narracji o Zagładzie".

Paweł Tomczok – adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Redaktor monografii zbiorowych dotyczących ekonomii literatury. Autor książki *Literacki kapitalizm*, dotyczącej ekonomii w literaturze drugiej połowy XIX wieku.

Maciej Tramer – pracownik Zakładu Teorii Literatury w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, badacz i teoretyk

prowokacji i skandalu, autor monografii *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego* (2000), *Rzeczy wstydliwe, a nawet mniej ważne* (2007), badacz oraz edytor twórczości Władysława Broniewskiego.

Krzysztof Uniłowski – literaturoznawca, krytyk literacki, pracuje na Uniwersytecie Śląskim, zajmuje się przemianami współczesnej świadomości literackiej. Ostatnio opublikował tom szkiców *Historia, fantastyka, nowoczesność* (2016).

Aleksandra Wegner – polonistka, studiowała na Uniwersytecie Śląskim, a następnie Uniwersytecie Warszawskim. Autorka artykułów dotyczących rękopiśmiennej (ołówkowej) twórczości Władysława Broniewskiego, a także jego koncepcji cyklu otwartego. Pisała też o *Ludziach podziemnych* – prozatorskim cyklu Andrzeja Struga.

Andrzej Wicher – kierownik Pracowni do Badań nad Angielską Literaturą Średniowieczną i Renesansową Uniwersytetu Łódzkiego. Jego zainteresowania obejmują również twórczość Szekspira oraz współczesną literaturę fantasy. Autor trzech książek oraz tomu przekładów angielskiej poezji średniowiecznej.

Iwona Wieczorek-Bartkowiak – doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim. W pracy badawczej rozważa związki manualności i narracji w prozie nurtu wiejskiego. Autorka artykułów o Tadeuszu Nowaku i Wiesławie Myśliwskim. Nauczycielka języka polskiego i włoskiego w zabrzańskim liceum.

Spis ilustracji

1. Roland Topor, fragment ilustracji z książki *Alicja w krainie liter*, 1991.
2. Cassandre, font Bifur, 1929.
3. Roland Topor, fragment ilustracji z książki *Alicja w krainie liter*, 1991.
4. Tablica z okresu międzywojennego na Pałacu Prezydenckim w Warszawie, przed 1939.
5. Eugène Atget, *Rue des Nonnains d'Hyères*, 1900.
6. Albrecht Dürer, *Skrzydło kraski*, 1500 lub 1512.
7. Akcent ostry.
8. Plansza z książki *Animal Locomotion* Eadwearda Muybridge'a, 1887.
9. Tetradrachma i dekadrachma ateńska z wizerunkiem sowy (symbolem Ateny).
10. Honoré Daumier, *Dwóch adwokatów: uścisk dłoni*, 1840–1860.
11. Diagram przedstawiający księżyc z dzieła *Sidereus Nuncius* Galileusza, 1610.
12. Pudełko papierosów Camel.
13. Wojciech Wilczyk, odwrócona fotografia z cyklu *Kapitał*, www.hiperrealizm.blogspot.com.
14. Franz Xaver Pieler, *Martwa natura z bukietem kwiatów*.
15. Fresk z Efezu przedstawiający świętego Pawła Apostoła, IV wiek.
16. Leonardo da Vinci, studium draperii, 1506.
17. Malo and the Whale, *Zagubiony w szarości*.
18. Everitte Barbee, *Sura 55: Miłosierny*.
19. Everitte Barbee, *Lew Mutannabiego*, 2012.
20. Rycina z wzornika architektonicznego *Scenographiae siue Perspectivae…* Hansa Vriedemanna de Vriesa, 1560.
21. Reprodukcja rzeźby anonimowego artysty z wyspy Keros (oryginał z 2500–2000 roku p.n.e.).
22. Stefan Gierowski, *Obraz CLV (Uderzenie)*, 1964.
23. François Chauveau, ilustracja do bajki *Kruk i lis* Jeana de La Fontaine'a z książki *Fables choisies, mises en vers*, 1668.
24. Kaligram Marianny Roszkowskiej do bajki *Kruk i lis* Jeana de La Fontaine'a.
25. Trubadurzy, ilustracja z manuskryptu, XII wiek.
26. Stephen i Sabina Alcorn, *Trubadur*, 1987.

27. Anonim, *Canal Grande w Wenecji*, XIX wiek.
28. Georges de La Tour, *Magdalena przy świecy*, około 1640.
29. Roland Topor, *Alicja we wnętrzu swojej głowy*, 1972.
30. Studiostoks, grafika internetowa.
31. X na drodze.
32. Mozaika przedstawiająca maski tragedii i komedii, Villa Adriana, Włochy, II wiek p.n.e.
33. Chór z przedstawienia *Medea* na podstawie tragedii Eurypidesa w wykonaniu The Cambridge Greek Play, 1974, fot. Nigel Luckhurst.
34. Jan Harmensz Muller, *Gwałt na Sabince*, według Adriaena de Vriesa, około 1598.
35. Zespół cygański z carskiej Rosji, 1865.
36. Stefan Romanowski, Karol Urbanowicz, Kazimierz Czarnecki, Aleksander Karpacki w operze Giacomo Pucciniego *Cyganeria*, 1923–1924, fot. Archiwum Teatru Wielkiego w Poznaniu.
37. Marcel Duchamp, *Koło rowerowe*, 1951.
38. Palec, clipart.
39. Caravaggio, *Poświęcenie Izaaka*, 1596.
40. Bruno Schulz, *Autoportret*, 1920–1922.
41. Platon, rzymska kopia rzeźby greckiej z IV wieku p.n.e.
42. Kadr z filmu *Wymiar dialogu* Jana Švankmajera, 1982.
43. Płaskorzeźba przedstawiająca siedzącego poetę (Menandra) z maskami komedii nowej, I wiek p.n.e. – początek I wieku n.e.
44. Popiersie Eurypidesa, frontyspis książki *The Plays of Euripides*, 1910.
45. Sześć map przedstawiających fragmenty rzeki Missisipi w okresie wojny secesyjnej z książki *Mississippi River from Cairo Illinois to St. Mary's Missouri in VI Sheets*, 1865.
46. Mapa przedstawiająca system fortyfikacji obronnych na rzece Missisipi, 1866.
47. Tarcza Achillesa, ilustracja zamieszczona w „The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge" z 22 września 1832 roku.
48. Roland Topor, *Edukacja kulturalna*.
49. Rysunek elipsy autorstwa Albrechta Dürera z *Underweyssung der Messung*, 1525.
50. Chór z tragedii *Oresteja* Ajschylosa.

51. Errata.
52. Salvador Dalí, portret Michela de Montaigne'a, 1947.
53. Egzemplarz *Les Essais* Michela de Montaigne z 1588 roku z odręcznymi poprawkami autora.
54. Karl August Donndorf, rzeźba Friedricha Nietzschego, 1903.
55. Johann Heinrich Füssli, *Nocna mara*, 1781.
56. Valton Tyler, *Powitanie sfery*, 1971.
57. Okładka „L'Echo des feuilletons", 1840.
58. Max Brückner, karta z modelami wielościanów, w: idem, *Vielecke und Vielflache: Theorie und Geschichte*, 1900.
59. Fragmenty *Kolosa Konstantyna*, olbrzymich rozmiarów rzeźby przedstawiającej cesarza Konstantyna Wielkiego, IV wiek.
60. Salvatore Fiume, *Nimfa i faun*, 1992.
61. Gustaw Pilatti, portret Henryka Rzewuskiego, XIX wiek.
62. Jacob Sturm, mydlnica lekarska, ilustracja z książki *Deutschlands Flora in Abbildungen nach der Natur mit Beschreibungen* Johanna Christiana Daniela von Schrebera, Davida Heinricha Hoppego i Heinricha Gottlieba Ludwiga Reichenbacha, 1796.
63. Jaime Serra, ołtarz przedstawiający świętego Szczepana i zmartwychwstanie, około 1361–1362.
64. Ikona świętego Andrzeja Apostoła z pracowni ikonograficznej Monasteru Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu.
65. Kawanabe Kyosai, *Szkielet w cylindrze grający na shamisenie i tańczący potwór*, około 1881–1889.
66. Cesare Cesariano, *Człowiek witruwiański*, 1521.
67. Symboliczne wyobrażenie *taiji*, czyli stanu wszechświata po rozdzieleniu się *yin* i *yang*.
68. Artur Grottger, *Znak* (z cyklu *Lithuania*), 1864.
69. Francisco Goya, *Gobliny* (z cyklu *Kaprysy*), 1799.
70. Franz Nessel, *Handbuch der Zahnheilkunde*, Wien 1855, tab. 4.
71. Ilustracja z *Das Leben des Menschen* Fritza Kahna, 1924.
72. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, około 1638–1640.
73. Iluzjonista Giuseppe Pinetti pokazujący sztuczkę magiczną, ilustracja z książki *La magie blanche dévoilée* Henriego Decrempsa, 1784.
74. Joseph Cornell, kolaż bez tytułu, 1930.
75. Wacław Szymanowski, *Mickiewicz po improwizacji*, 1898–1902.

76. Wassily Kandinsky, projekt do *Improwizacji 28*, 1912.
77. Incipit z manuskryptu dzieła *Pénitence. Poème abécédaire sur la pénitence*, IX–X wiek.
78. Aubrey Beardsley, *Incipit Vita Nova*, 1893.
79. Max Ernst, *Święta rozmowa*, 1921.
80. Strona z *Kodeksu Gwelferbytańskiego A*, VI wiek.
81. Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*, 2010.
82. Aenne Biermann, Franz Roh, *Aenne Biermann: 60 Fotos*, 1930.
83. Zakończenie dwunastogłosowego kanonu Giovanniego Marii Bononciniego, 1669.
84. Le Corbusier, *Modulor* – schemat przedstawiający system proporcji opracowany przez Le Corbusiera i przedstawiony w jego pracy *Le Modulor*, 1951.
85. Kozioł bezoarowy (*Capra aegagrus*).
86. Kaskada w Gaju Agrypina, Château de Marly, 1471.
87. Roland Topor, *Guliwer*.
88. Ron Haselden, *Eschelle*, 2009.
89. Tadeusz Makowski, *Dzieci z turoniem*, 1929.
90. John Everett Millais, *Powódź*, 1870.
91. Lucio Fontana, *Koncepcja przestrzenna „Czekanie”*, 1960.
92. Strona tytułowa pierwszego wydania dzieła *Il cannocchiale aristotelico* Emanuele Tesauro, 1654.
93. Jean-François de Troy, *Towarzystwo w salonie czyta Moliera*, około 1728.
94. René Magritte, *Sztuka konwersacji*, 1963.
95. Jan Styfi według Jana Matejki, *Odkrycie grobu Kazimierza Wielkiego*, 1876.
96. *Kurdesz nad kurdeszami*, zapis nutowy Oskara Kolberga.
97. Praca nad warszawskim pomnikiem Adama Mickiewicza, koniec XIX wieku.
98. Znaczki z Adamem Mickiewiczem o nominale 20 złotych wydane w 1947 roku.
99. Antoine Wiertz, *Czytelniczka powieści*, 1853.
100. List „opętanej” zakonnicy Marii Crocifissa della Concezione z 1676 roku.
101. Mark Powell, rysunek ptaka na starej kopercie.
102. Mem internetowy przedstawiający Baracka Obamę i jego słynną minę „nieźle” (*not bad*).

103. Salvador Dalí, *Rubinowe usta* (broszka), 1949.
104. Salvador Dalí, *Twarz Mae West, która może posłużyć jako surrealistyczne mieszkanie*, 1936.
105. Buty więźniów obozu Auschwitz-Birkenau.
106. Agnolo Bronzino, *Pod metronomem*, 1980.
107. Antyfonarz opata Mścisława, przed 1409.
108. Albrecht Dürer, *Ręce złożone do modlitwy*, 1508.
109. Albrecht Dürer, *Głowa apostoła spoglądającego do góry*, 1508.
110. *Sonety Adama Mickiewicza* z 1826 roku z mottem z Petrarki: „Quand' era in parte altr' uom da quel, ch'io sono" (Kiedy byłem po części innym człowiekiem niż dzisiaj).
111. Carlo Antonini, *Alegoria upadku Ojczyzny*.
112. Pomnik nagrobny Juliana Konstantego Ordona wzniesiony przez firmę Juliana Markowskiego według projektu Tadeusza Barącza.
113. Franciszek Starowieyski, okładka do tomu wierszy *Nagrobek człekokształtny* Wiesława Sadurskiego, 1970.
114. C. Ruf, portret Jamesa Joyce'a, około 1918.
115. *Lokomotywa* Juliana Tuwima zilustrowana przez Jana Marcina Szancera.
116. BANG z internetu.
117. Wojciech Fangor, *Postaci*, 1950.
118. Zachowana w pogrzebanych przez Wezuwiusza Pompejach palindromiczna łacińska inskrypcja: „Sator Arepo Tenet Opera Rotas".
119. René Magritte, *Pamięć*, 1945.
120. Giuseppe Arcimboldo, Bibliotekarz, około 1566.
121. Jackson Pollock, *Rytm jesieni*, 1950.
122. Henri de Toulouse-Lautrec, *Oscar Wilde*, 1895.
123. Portret greckiego mężczyzny, I wiek p.n.e.
124. Jan Lenica, plakat do *Fedry* Jeana Racine'a, 1957.
125. Maurits Cornelis Escher, *Rysujące ręce*, 1948.
126. Logo Internetowego Systemu Antyplagiatowego Plagiat.pl.
127. Man Ray, *Usta*, 1928.
128. Plotka, mem internetowy.
129. Nichwijska dziewczynka z wyspy Sachalin (Rosja), 1894–1905.
130. René Magritte, *Cyceron*, około 1965.
131. Ćwiczenie, rycina z *Ikonologii* Cesarego Ripy, 1593.

132. Johann Erdmann Hummel, *Pokój*, około 1820.
133. Maska pośmiertna Wawrzyńca Wspaniałego, 1492.
134. Maska pośmiertna wilczarza irlandzkiego.
135. Katalog przerzutek rowerowych Cyclo Benelux, około 1962.
136. Rycina według Marina Mersenne'a przedstawiająca psalterion, 1636.
137. Hans Memling, *Chrystus w otoczeniu muzykujących aniołów* (fragment tryptyku), około 1480.
138. Wassily Kandinsky, *Swobodna krzywa biegnąca do punktu – dźwięk towarzyszący krzywym geometrycznym*, 1925.
139. Praca ucznia pierwszej klasy wykonana w technice puentylizmu.
140. Wassily Kandinsky, przykłady form punktowych z książki *Punkt und Linie zur Fläche*, 1926.
141. Giorgio de Chirico, *Zmęczony trubadur*, 1950.
142. *Uszy otoczone włosami*, według Charles'a Le Bruna.
143. Ilustracja z książki *Traité des Armes* Pierre'a Jacques'a François Girarda, 1740.
144. Wassily Kandinsky, ilustracja z książki *Point and Line To Plane*, 1926.
145. Rytm.
146. Ilustracja Daniela Mroza do *Cyberiady* Stanisława Lema, 1972.
147. Edward Okuń, znak graficzny czasopisma „Chimera".
148. Krzesło zaprojektowane przez Michaela Thoneta, 1900.
149. Zgorszenie, rycina z *Ikonologii* Cesarego Ripy, 1593.
150. Antonin Artaud, Eli Lotar, fotomontaż z Rogerem Vitrakiem, Josette Lusson i Antoninem Artaudem, 1929–1930.
151. Czerwonofigurowe malowidło na wazie autorstwa Pronomosa, 410–400 rok p.n.e.
152. Fresk z Pompejów przedstawiający piekarza Terentiusa Neo z żoną, 20–30 rok.
153. Marx Ernst, *Las*, 1934–1935.
154. Sýmbolon zakochanych.
155. Odilon Redon, *Kula*.
156. Odilon Redon, *Muszla*, 1912.
157. René Magritte, *Zdradliwość obrazów*, 1929.
158. Giotto di Bondone, *Pokłon Trzech Króli*, 1304–1306.
159. Szopka krakowska, 2016.
160. Ikona Chrystusa.

161. Hans Sebald Beham, *Błazen i dwie kąpiące się kobiety*, 1541.
162. Stanisław Fijałkowski, bez tytułu, 1979.
163. Pomnik hellenistyczny w postaci fallusa z małego sanktuarium Dionizosa na Delos. Piedestał zdobią płaskorzeźby przedstawiające orszak dionizyjski. Na widocznej ścianie ptak-fallus, który w orszaku ustawiony był na wozie.
164. Niko Pirosmani, *Uczta*.
165. Kartka urodzinowa z dwoma kieliszkami szampana i napisem „Toast urodzinowy".
166. Joseph Keppler, *Transfuzja politycznej krwi*, 1884.
167. Julian Merrow-Smith, *Jabłko i szklanka wody*, 2010.
168. Tabela przedstawiająca tropy zwierząt leśnych.
169. Drzeworyt i alfabet utopian z pierwszego wydania *Utopii* Tomasza Morusa, 1516.
170. Holenderski rolnik orający pole, 2011, fot. pruski46.
171. Leon Tarasewicz, bez tytułu (zaorane pole), 1985.
172. Roman Opałka, *Detal 2330825–2335886*, 1965.
173. Roman Opałka, *Autoportret*, 1965–2011.
174. Pierwszy mikrofon Polskiego Radia, używany jeszcze w próbnej stacji doświadczalnej Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego.
175. Rysunek starego jarzma podlaskiego na woły do orania sochą.
176. *Widok na schody między pierwszym a drugim piętrem*, rycina z książki *La tour de trois cents mètres* Gustave'a Eiffela, 1900.

Redaktor prowadzący: Piotr Sitkiewicz
Redakcja: Małgorzata Jaworska
Korekta: Anna Mackiewicza
Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij
Skład i łamanie: Piotr Sitkiewicz, Joanna Kwiatkowska

© for this edition by wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2017

Wydawca dołożył wszelkich starań w celu ustalenia autorstwa zdjęć reprodukowanych w albumie. Autorzy i właściciele praw autorskich, do których mimo wysiłków nie udało się dotrzeć, proszeni są o kontakt.

wydawnictwo słowo/obraz terytoria
sp. z o. o. w upadłości układowej
80-264 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (58) 341 44 13, 345 47 07
fax: (58) 520 80 63
e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl
www.terytoria.com.pl

Gdańsk 2018

ISBN 978-83-7453-495-6

Skład wersji elektronicznej:
konwersja.virtualo.pl